

اهداءات ٢٠٠٢

ل.د/ يوسف زيدان

. مدير المخطوطات و الاهداءات

نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فانكفورت
أدورنو نموذجا

د. رمضان بسطويس محمد

القاهرة ١٩٩٣

مطبوعات نصوص ٩٠

علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت

ادورنو نموذجا

د. رمضان بسطاويسي محمد

مطبوعات نصوص ٩٠

طبع من هذا الكتاب ألف نسخة

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى يناير ١٩٩٣

القاهرة

إهداء

إلى جابر عصفور

الذي علمني معنى المشروع العلمي

مختصر

منذ بدأت جماعة « نصوص ٩٠ » تجربتها ، وهى تخدم علم الجمال على نحو غير مباشر . تخدمه وهى تقدم للقارئ - خصوصاً جمالية من من القضية تحاول أن تعيش خبرة الجمال ومثاله المزاوغ ، وتخدمه وهى تلحق بكل نص دراستين نقديتين تحاولان أن تستخدمتا المقولات الجمالية استخدام العدسات التى تكشف عن أبعاد النص ، وهما هى اليوم تقدم عملاً مختلفاً شديداً الاختلاف عما الفت .

هى اليوم لا تقدم للقارئ نصاً من نصوص القصة مثلما فعلت فى منشوراتها الست السابقة . هى اليوم تقدم دراسة نظرية متميزة فى كل شئ ، متميزة فى طابعها الأكاديمي الذى يتجاوز ما يستهلكته الأبحاث الأكاديمية من موضوعات الفلسفة الى علم الجمال الذى لا تزال أرفف مكتبته العربية تشكو قلة الأبحاث ، ومتميزة فوق ذلك فى ولوجها مدرسة فرانكفورت التى لم تحظ بعناية كافية من المثقف العربى ، وفى اختيارها قراءة « أدورنو » على نحو خاص ، وهو مفكر يكاد الكثيرون لا يعرفون عنه شيئاً ، ويكاد كثير ممن يسمعون به لا يلمون إلا باسمه إلماً عابراً فى غير تثبت . ومن هنا يسد الكتاب ثغرة واسعة ، لا يكتفى فى سدها بالعرض والتحليل ، ويضيف اليهما ترجمة نص من نصوص « أدورنو » لى نسمع صوته ناطقاً بالعربية .

والدراسة ، بعد ذلك كله ، متميزة بما نحب لأمثالها من الأبحاث الجادة أن تتحلى به من دقة فى العرض ، ووضوح فى التحليل ، حتى يتسنى لها ، وهى تقتحم مرمى بعيدة فى مجاهل الفكر الغربى ، أن تثمر لنا معرفة صحيحة ، لا أن تحصد فكراً مهوشاً ، ومصطلحات ملتبسة ، يتوهم البسطاء أنها ذات فور لأنهم يتوهمون أن الطلسم الذى يقرأ فى حجرة مظلمة أفضل بالضرورة من الطيور التى تحلق فى ضوء الشمس الساطعة .

هذا الكتاب إبداع آخر ، ليس قصة ، وليس شعراً ، لكنه يرود منبع القصة ، ومنبع الشعر ، ومنبع كل فن أو نقد .

الجمال . وهو بهذا يؤكد أن التقاء جماعة « نصوص ٩٠ » في حلقة واحدة تضم الأدب والنقد معاً إنما يؤول الى صدورنا عن نبع واحد يفيض ماؤه في نهر الأدب ، ويفيض كذلك ، على نحو آخر ، في نهر النقد ، هو عناية الإنسان بأن تكون حياته جميلة ، وبأن يكتشف الجمال في أصلاب الوجود ، وبأن يبدعه فيما يبدع من الحياة .

ونحن ، إذ ننشر للدكتور رمضان بسطاويسى هذه الدراسة التي تقتحم استطيقا « أدورنيو » يعيد أن اقتحم في عمل أسبق استطيقا « لوكاتش » واقتحم في عمل سابق استطيقا « هيجل » إنما نريد أن نقتحم الآخر الغربي ، وأن نجرده تجريداً من هالات الأسطورة المصطنعة التي لا يطفئها القبح المعصبي ، ولا يثبثها المدح البهيمور ، وإنما يمحوها محواً درس الموضوعى الصحيح ، تكتشف معه الذات أنها قادرة على فهم الآخر فهماً صحيحاً ، وتقف منه موقفاً متوازناً سوياً ، بغير رفض مطلق ، أو قبول مطلق .

وإنما نريد قبل ذلك وبعبده أن يكبح العقل العربي مواضاه ، وأن يعيد تنظيم رؤيته للعالم ، وأن يصير لخطواته إيقاع منضبط ، ونعلم أن كل بحث جاد هو خطوة على هذه السبيل .

وليكن في هذا الكتاب دعوة للعقل العربي لأن يقيم تصوره للجمال على أساس وثيق من فهم الجمال بوصفه تقطيراً مبدعاً ثنائياً صافياً لخبرة العقل ، وخبرة الروح ، وخبرة الحياة .

نصوص ٩٠

مقدمة

لماذا يتم تقديم فلسفة تيودور أدورنو باللغة العربية الآن ؟ ، وهل هي جزء من تقديم الفكر الغربي كما هو ، دون دراسة نقدية له ، وما هي فلسفته الجمالية ورؤاه الاستيطيقية التي جعلنا نفرد له كتاباً ؟ ، وهل تقديمه وتحليل فلسفته ، يعنى تبني مقولاته وفلسفته كما هي جرياً وراء السياق الثقافي العربي الذي يجعل من ذاته صدى لهذه الكتابات الغربية ، التي تنتشأ نتيجة لطرح أسئلة مغايرة ، لتلك التي يطرحها الواقع الثقافي العربي ؟

أسئلة كثيرة تطرح نفسها عند تقديم أول كتاب باللغة العربية عن فيلسوف معاصر من مدرسة فرانكفورت التي تميزت بنزعتها النقدية للمجتمع ، وللأنظمة السياسية ، وللأفرد . فالنقد - بمفهومه البناء - هو أداتها لتجاوز الحالة الراهنة للإنسان المعاصر ، التي صنعها واقع يعتمد في بنيته الأساسية على « التسلط » في أشكاله النفسية (سيطرة المرء على ذاته) ، وأشكاله السياسية (تراتب السلطة) من مستوياتها الدنيا الى مستوياتها العليا ، ممثلة في أنظمة الحكم والإدارة والتكنوقراط) ، وأشكاله الاقتصادية (المثلة في سيطرة الشركات متعددة الجنسية ، عابرة القارات لتصدير صورة الحياة الى الأفراد التي تعتمد في إنتاجها على منتجاتها ، ليتسنى لها توزيع إنتاجها الاستهلاكي) هذه الشركات التي تستخدم أدوات الاتصال ، والإقمار الصناعية في تقديم معلومات عن الحياة - في جوانبها المختلفة - التي تتفق مع مفهومها عن العالم ، أعادت صياغة القيم لدى الفرد من خلال استخدامها للمعلومات والإلصاح على الفرد من خلال تكنولوجيا الاتصال . الأمر الذي جعل الإنسان المعاصر محاصراً ، لاسيما ذلك الذي يعيش في المدنية المعاصرة ، لأنه كلما قل الاتصال الإعلامي ، كان تأثير هذه الشركات أقل في تصدير مفهوم الحرية الإنسانية ، يتبناه المرء دون أن يدري ، فلا يفاضل بين صور الحياة المتاحة التي تساعد في إنتاج ذاته على نحو خلاق ، وإنما يختار دون وعي الحياة التي تجعل من غايتها الحصول على المنتجات الاستهلاكية ، فيبيح الإنسان

- عن طواعية - عمره وجهده لمن يعطى أكثر من المال ، اللازم لشراء هذه المنتجات .. وأصبحت المتعاسة مرادفة لعدم ملكية هذه الأدوات ، وبالتالي تضاعلت أسئلة الوجود الملحة ، التي كانت مطروحة على العقل البشرى في القرن التاسع عشر ، والنصف الأول من القرن العشرين ، وأصبحت الأسئلة المثارة ، كيف يمكن الحصول على هذه المنتجات بأقل جهد ، وبأقل وقت ، وتسابقت الشركات في تطوير وتحديث منتجاتها من أجل ضمان ملاحقة الإنسان لهذه الأشكال المبهرة . هذه التسليطة ، استخدمت العلوم الإنسانية من علم النفس والاجتماع والفلسفة والطب النفسى وغيرها من العلوم كأداة لتنفيذ مخططها التسويقي ، الذى يتجاوز سوق بلد واحد الى قارات بكاملها ، مما أدى الى تراجع الطابع النقدى والجذرى لهذه العلوم ، لأنه ببساطة يتم الاتفاق الاقتصادى على المشروعات البحثية لهذه العلوم من خلال هذه الشركات التى تطلب عمل دراسات وأبحاث نفسية واجتماعية واقتصادية لترويج منتجاتها ، ونتيجة لسيادة المفهوم الوضعى للعلم ، وسيادة التكنولوجيا وهى أيديولوجيا العصر الحاضر ، أصبحت هذه العلوم أدوات فى خدمة التكنولوجيا ، التى يتم تصديرها الى كل البلاد ، لتوفير الوقت والجهد ، وليس من أجل حل مشكلات الإنسان مع البيئة أو أنظمة الحكم ، وحقوق الإنسان ، والأبعاد الروحية للإنسان ، ولم يعد متاحاً نقد النظام الاقتصادى فى المجتمع المعاصر ، أو نقد الحكم ، إلا من خلال المؤسسات المستقلة ، ومن خلال فاعلية الفيلسوف أو الباحث الخاصة ، فالنأخ العام للعصر يطبع كل شئء بسماته ، ويدفعه الى الطريق المعبد سلفاً ، لكن نفى هذه الأشكال المعاصرة ، لم يعد متاحاً إلا من خلال الفن ، الذى يخرج بطبيعته عن أسر المجتمع ، وبالتالي فهو - أى الفن - الوجود الأصيل الذى يخرجنا عن دائرة التسلسل ، ولا يخضع للهيمنة والسيطرة التى تحكم بآلياتها - العنكبوتية - الحياة المعاصرة .. فالفنان يجعل من الغائب حاضراً فى عمله الفنى ، الغائب من القيم الجمالية والدينية والروحية والحسية ، التى لم يفقد مشروعاً لها البقاء فى منظومة الاستهلاك / الاقتصاد المعاصرة ، ولهذا كان اهتمام أدورنتو بالفن ، كأمل أخير للخروج من ربكة هذا الأحكام الذى تمارسه أجهزة الاتصال على وعى الإنسان ، وتدفعه الى الدوران فى فلك الاستهلاك ، والحياة التى تخضع لها .. الفن عند أدورنتو بهذا المعنى هو جدل سلبى Negative Dialectic ، يهدف الى سلب الطابع المقدسى الذى أضفاه الإنسان على الواقع ، فاقصده

حريته ، فالإنسان المعاصر صنع أوثانه الجديدة ، التي تتمثل في طموحاته
المضيئة ، لامتلاك الحياة ، من خلال امتلاك المال ، والاتوات ،
والمعشرات ، ولنم يعد يبحث عن « المعنى » في الحياة ، أو جوهر
الوجود ، الذي يجعله يتواصل مع الكون ، ويترابط عضوياً بجسده
بالطبيعة ، وأصبح في عرف الطب النفسي - الذي استخدم على نحو
مضلل - إن من يخرج عن الصيغة العامة للحياة الاستهلاكية ، ويرفضها
هو إنسان رافض للحياة ، وغير متكيف ، وتهباً لتصنيف جديد للأمراض
النفسية والعقلية ، رغم أنه يدعو لقيم جديدة للحياة ، ويسعى
لنفي وتجاوز الحالة الراهنة ، ويدفع ثمن هذا التوتر والقلق على
مصيره الشخصي ومصير الإنسانية ، وبدأت شركات الأدوية في إنتاج
وترويج مهدئات ، تزيل التوتر والقلق الخلاق ، ليتم تدجين الإنسان
بلا رجعة في هذه القيم المعاصرة ، ويصبح الحديث عن الأبعاد الروحية
للإنسان نوعاً من التخلف والخرافة ، لأنه حلت محلها هذه المفاهيم ،
وأصبح الفن هو المجال الوحيد ، المتاح له رفض هذه الحياة
المعاصرة ، وهندم أوثانها ، والسعى لاكتشاف المعنى المظمور وراء هذه
القشرة الخارجية .

والمدينة العربية في بلدان العالم العربي متشابهة مع المدينة في
الغرب ، لأنها تبنت هذا النمط من الحياة ، الذي يعبر عن نفسه
في نمط من العلاقات تتمثل في أوقات العمل واللقاء غير المباشر عبر
أجهزة الاتصال ، وأصبح اللقاء الحي المباشر مفتقداً في زحمة الوقت
- وهو يساوى العمر - المشغول بتحقيق المكاسب المادية والمعنوية
المباشرة ، ولذلك فليس هنالك فارق كبير بين العواصم في الشرق
والغرب ، فكلاهما يمثل مركزاً ، على الأطراف الداخلية التي تتبعه
في الناحية السياسية والاقتصادية وصورة الواقع المعاشي ، وبالتالي
فتناول مثل هذه القضايا لدى فيلسوف معاصر ، قام في الأساس
بتقديم نقده للغرب ، يصلح لتقديم ذات النقد في مجتمعاتنا العربية ،
مع أدراك الفروق الجوهرية في الينابيع والجذور الثقافية المختلفة بين
هنا ، وهناك ، والتقاط التشابه في آليات التعامل اليومي والاتصال
وانظمة التبادل السلعي بين الأفراد .

صحيح أن جذور التبعية بين المدينتين مرتبط بغياب خصوصية
الابداع لأشكال الحياة في العمارة ، وأنتاج الأدوات مثلاً ، ونظام
الحكم المرتبط بالوعي الثقافي والسياسي ، مما جعل المدينة العربية

مرتبطة بالمدينة الغربية في الشكل الخارجى ، مما جعل الإنسان العربى يزداد حدة شعوره بالإغتراب ، بين اختياراته لأشكال حياتية تتنافى مع جذوره الثقافية ، فالمشكلات الداخلية واحدة ، نتيجة لتبنى شكل خارجى واحد . ولهذا فإن الغرب تنبه لخطورة الثقافة الجذرية لجغرافيا الأطراف ، فبدأ يقاومها ، ويربط بينها وبين التخلف ، ليصور لنا - أن مصدر ذلك التخلف هو هذه الثقافات التى تترقد في الذاكرة ، وهذا ليهدم الهوية ، ويجعل مراكز الاستقطاب واحدة ، من خلال أجهزة الاتصال ، التى تسلب العمر ، ليتراكم الوقت في لغة أخرى ، واهتمامات أخرى ..

ومع غياب مشروع استراتيجى في التعليم والتنمية .. فكيف يمكن أن نتصور صورة الأجيال المقبلة ، التى تنمى ملامحها الثقافية ، لتصبح أداة في خدمة المشروع « الآخر » ، مادام هناك غياب لمشروع « الانا » في تصور الحياة ..

إن الأمر لم يقتصر على نقد المجتمع ، أو نظام الحكم ، وإنما نقد العقل ذاته ، وقد بدأت محاولات وضع « العقل » الإنسانى موضع النقد مع كانط ، ثم بلغت أوجهاً في الفكر المعاصر لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت في ألمانيا ، وسبقها محاولات جورج لوكاتش في المجر حين أصدر كتابه « تحطيم العقل » ، ويقصد به العقل الغربى الذى تحول إلى أداة للسيطرة والهيمنة ليس على العالم الثالث محسب ، وإنما للهيمنة على حركة الإنسان الأوروبى ، وبدلاً من أن تصبح غاية العقل هى الاكتشاف ، والابتكار ، وقراءة الطبيعة ، تحقيقاً لحياة أفضل ، أصبح العقل أداة في يد الشركات الاستهلاكية التى تروج لمنتجاتها وتستخدم وسائل الاتصال في نزع الطابع التحررى للإنسان ، ليدور في دائرة جهنمية من المطامع الفردية التى نمقتها هذه الأجهزة .. وبالتالي فإن أى نقد للحياة المعاصرة ، وما يكتنفها من سمات ذات طابع تدميرى للإنسان وقيمته الروحية ، كان لابد لهذا النقد أن يمتد للعقل الإنسانى نفسه ، من العقل الأداة ، للعقل التبريرى ، ثم للعقل التواصى ، وهى الصيغة المقترحة للعقل ، إذا أراد أن يسترد دوره في الحياة الإنسانية بشكل خلاق . ذلك لأن العقل بصورته الراهنة ، تحول إلى أسطورة باردة ، الكلى يطيعها ، ومن يخرج منها ، هو متخلف خارج العصر والتاريخ ، هذا العقل ، الذى لا يهتم باكتشاف الأعماق ، وإنما نبذ التخيل ، واهتم بالكم ،

وبالتكنولوجيا فحسب ، التي تهتم في ادراكها للأمور على الاعداد والمقادير المتصلة والمنفصلة .

وهذا يعنى أن العقل ليس مفهوماً مجرداً ، أو تصوراً واحداً ، وإنما هو تعبير عن الوعى التاريخى ، والايديولوجيا - مصالح المنتجين والمستهلكين - قد تم صياغته في صور مختلفة منذ عصر التنوير ، والعقل بهذا المعنى ليس بعداً تاريخياً فحسب ، وإنما جغرافياً أيضاً ، فالعقل لدى كل أمة يعبر عن نفسه في مؤسسات الاتصال بين النخبة الحاكمة والجماهير ، فالعقل بهذا المعنى ، ليس تصوراً خارج التاريخ ، وإنما له آليات وأولويات في الترتيب ، تميز كل أمة عن غيرها ، وهذا الترتيب لأوليات العقل ، يجعل الخلاف ينشأ بين الأمم حول الحدود ، ومفهوم الحدود - هنا - يتسع ليشمل الحدود السياسية والاجتماعية والعقائدية والمصالح العامة .. ولا يمكن فهم عقل أى أمة إلا من خلال فهم آليات الترتيب الداخلى لأولوياتها وإلا ستبدو لنا الملاحظات التاريخية والسلوك الحضارى للأمة التي تختلف عنا ، وكأنها ضرباً من الجنون ، ولا نملك التعليل له .. ولذلك لابد من هذا الفهم الداخلى ، الذى يتيح لنا فهم مشروعاتها في التاريخ ، وغاياتها ، واستخدامها للعقل كأداة ذات أبعاد معرفية وأنطولوجية واجتماعية لتحقيق ذلك ، وقد يحدث أن يستعير عقل أمة ما أولويات وترتيب عقل أمة أخرى ، فتتشأ ازدواجية ، واغتراب بين وعيها بالعالم ، وواقعها الذى تعيش فيه ، والعقل يعبر عن نفسه هنا ، في المناهج ، لأنها تجسد حركية العقل ، وضرورته في الوجود ، وحين يتبنى الباحث الغربى منهجاً غربياً ، تنشأ الفرية بين المنهج والموضوع المدروس ، بالإضافة لأن المنهج هو حامل لأبعاد معرفية وايديولوجية لطبقات اجتماعية حققت وضعاً معيناً في التاريخ ، ولذلك فإن تجليات المنهج ، تجعل الباحث يقبى - دون وعى - قضايا وموضوعات لم تخطر له على بال ، ويصبح مسئولا عن مواقف لم يصنعها ، بل ويدافع عن ثقافة لا ينتمى إليها .

لهذا كانت هناك أهمية بالغة للنقد الذاتى الذى يجب أن يمارسه عقل أى أمة ، لأن هذا النقد يتيح للأمة الوجود ، وفهم موقعها من خريطة العقول المتعاصرة في الزمان ، المتصارعة في المصالح ، وبالتالى فإن الحديث عن حياد العقل وموضوعيته وهم ، يصدره من يريد أن يصدر الينا صورة للحياة التي يريد مشأ أن نتبناها ،

ويثبت الواقع على ماهو عليه ، لضمان استقرار مصالحه ، وإذا تجاوزنا التحليل النظري الى التحليل التطبيقي ، سنجد أن اسرائيل تنتمى للغرب ، لأنها تدور في إطار عقل واحد ، هو العقل الغربي ومصلحه ، وبالتالي فإن آليات التبادل والاحالة متوافقة ، في حين أن العقل العربي حين يغفل هذا الارتباط ، فإنه يغفل جانباً حيوياً من وقائع العقل ، فما يبدو منطقياً لهم ، لا يبدو كذلك بالنسبة للعقل العربي ، لأن الطابع المنطقي لديهم يتحدد في توافق المصالح ، وليس في توافق الفكرة والسلوك وإتساقها مع قيم ما ، والتعارض بين العقل الاسرائيلي والعقل العربي قائم في عدم اعتراف العقل الاسرائيلي الذي ينتمى لكل الاوروبي بالمصالح العربية ، وأولوياتها في عقلنا ، بل ويصدر لنا ترتيبات وأولويات أخرى ، لا نلبث أن نقبضها .. ولتبنى مصالحهم ، وبالتالي نجعل من العقل الاسرائيلي في مرتبة أسنى ، تسمح بفرض آلياته الحركية ، فنتحرك كما يريد هو ، وليس وفقاً لما نريد نحن ..

العقل في صيرورته الاجتماعية ، هو وحدة استراتيجية تتضمن التعدد ، والعقل العربي لم يتوصل على المستوى الاقليمي والقومي الى صيغة للتواصل الفعال الداخلي والخارجي ومن ثم نشأت الحيرة والتردد وأصبح السلوك العربي لا يمكن التنبؤ به .. لأنه لا تزال الهوية موقعا متردد بين القمة والقاع ، بينما لا تغيب هذه الهوية لدى عقل الآخر ، الذي يجاهر بصراعاته الداخلية ، بينما يخجل العقل العربي أن يخرج الاختلاف من الداخل الى الخارج ، فيسقط صريع العلل النفسية ، فتصبح معوقاته الداخلية أعقد من معوقات الخارج .

هل يمكن القول بأن العقل الانساني واحد ، لكن مصالح العقل مختلفة بحسب الموقع الاجتماعي والجغرافي ، بين الاغنياء والفقراء ، بين الشمال والجنوب ، وإذا كان الحوار بين الشمال والجنوب لم يثمر نتيجة لسيطرة مصالح الاغنياء ، فهل يثمر الحوار بين محتل الأرض ، وصاحب الأرض ، إلا إذا اتاح صاحب الأرض لنفسه أن ينقد عقله ومصلحه ، ومؤسساته التي تعبر عنه ، حتى يتسنى لنفسه أن يحرر عقله من الوعي الشقي التعس ، ويغيد ترتيب أولوياته ، وحين ذاك سيجبر المحتل على تغيير لغة التفاوض ، لأن الهوية والوجود ستصبح موضوعاً للعقل يفرض نفسه ، بدلا من الصراخ .

لقد تحول العقل الغربى ، كما يظهر فى المؤسسات ، الى عقل بارد ، لم يتح للعقل الدينى أن يوجد ، إلا بوصفه مسئولية فردية ، مسئولية مضمرة لا يطالها القانون بأشكاله الوضعية ، وصار الإنسان مسئولاً عن نفسه ، ولتفرق السفينة ، حتى لو كانت تحمل أطفاله وذويه ، فالمضر قد اقتلع كل شئ من الجذور ، وصارت صورة العقل الوحيدة المتاحة ، والممكن لها التواجد فى الحياة السياسية هى عقل الثروة ، الذى صار يملك السلطة ، لأنه يملك أدوات الاتصال وأشكالها .. وبالتالي يملك التأثير فى الجماهير ، وتضاءلت كل الجوانب الأخرى بجانب هذا العقل ، ومن أجل هذا يتم تقديم أدورنو باللغة العربية ، لأنه قدم هو وهوركهايمر نقداً لعقل التنوير فى كتابهما المشترك الذى يحمل عنوان : جدل التنوير فى وقت ، تتزايد فيه الدعوة لدينا من أجل التنوير ، وكان الوعى العلمى بقضايا الواقع هو وعى مطلق غير مرتبط بشروط اجتماعية وسياسية واقتصادية ، لكى يتحقق التنوير ، دون أن نعى المفهوم التاريخى لمعنى التنوير ، أن نواجه به التعصب والتخلف والدجماطيقية فى الفكر والسلوك ، اليس هذا يتطلب فهم معنى التنوير ورؤية شروط تحققه ، أم هى عبارات تطلق فى الهواء ، وتتحول لشعارات ، وبالتالي يغيب عنها المضمون الحقيقى ، والتعميق التاريخى لمعنى التنوير فى كل مرحلة ، وهذا هو الذى دعا أدورنو الى تقديم نقده لعقل التنوير ، من أجل نقد العقل الأوروبى نفسه .

وهذا الأمر نجده أيضاً فى الدعوة للحدثة ، المنتشرة فى الفكر النقدى العربى والابداعى ، دون أن ندرك أن الحدثة كمشروع ثقافى مرتبطة بالشرعية الدستورية ، وحرية الفرد ، وحق النقد المكفول للجميع ، وبالتالي تصبح الحدثة مضاءً جمالياً له جذور فى الواقع الاجتماعى والسياسى ، ويصبح الخطاب العربى للحدثة مناقضاً لمفهوم الحدثة ذاته ، ويتحول الأمر لشعار مرة أخرى . وأدورنو قد اتخذ موقفاً مناهضاً للفن الذى يدعى الحدثة ، أو يرفعها كشعار ، وهذا يتطلب طرح الاشكالية على نحو نقدى فى إطار الثقافة الغربية ، ومن ثم يمكن الاستفادة منه فى سياق المناقشات الدائرة فى الواقع الثقافى لدينا عن الحدثة وما بعد الحدثة .. فينبغى عدم فصل الحدثة عن المشروع الاجتماعى والسياسى . وهذا الموضوع لنا حديث مستفيض فيه فى كتابنا القادم عن هابرماس الذى أهتم بالخطاب الفلسفى للحدثة .

ولهذا فنحن نقدم جماليات أدورنو. نكشف لنا عن البعد الآخر في الثقافة الغربية ، أو تقدم لنا ثقافة الظل في الغرب ، لأن الغرب ليس ثقافة واحدة ، وإنما عدة ثقافات متصارعة ، وتقديم الفكر الغربي بشكل علمي ، يساعدنا في عدم الانسياق وراءه ، وإنما يعني قراءة قضايا الأنا من خلال الآخر . . والفهم النقدي للفلسفة المعاصرة ، يبعث عن المعيارية ، أو دراسة الآخر من خلال مرجعية الذات ، وإنما توصيف الأفكار وتقديمها على نحو يساعد في فهمها وتفسيرها فيما بعد ، ولاشك أن هناك قاسما مشتركا في معالجة قضايا مشتركة ، يمكن الاستفادة منه ، فلا يجب أن نقع في التوهم الذي يفترض أن هناك شرقا وغربا على نحو عدائي بينهما ، فهذا كان وليد مرحلة ، تركت جذورها في الفكر العربي المعاصر ، صحيح أن الغرب يمارس تسلطه ، نتيجة لأنه الأقوى ، فيجعل من ثقافته الاطار المرجعي لفهم وتقنين ثقافة الشرق ، وهذا توهم أيضا من جانبه ، علما لا نقع فيه أيضا ، مادامنا نعيبه على الآخر . .

والتركيز لفهوم الشرق والغرب يؤدي الى مفاهيم عنصرية ، تفترض سيادة طرف على آخر ، وتعني تنبؤ رؤية الآخر في فهمه للعالم . .

الفصل الأول

علم الجمال لدى النظرية النقدية

- العصر الجمالي
- المخييلة واليوتوبيا
- مجال الاستطيقا

لا يمكن تناول نظرية أدورنو الجمالية ، دون تحليل الأفق الجمالي الذي نشأته النظرية النقدية ، بوصفه مجال الحرية المتاح في الحضارة المعاصرة ، حتى تطور الأمر ليصبح الجمالي « Aesthetic » مصدراً رئيسياً من مصادر التحليل الفلسفي للحياة المعاصرة ، ويعتدنا من أبعاد التجربة الفلسفية ، لدى كل فيلسوف من فلاسفة مدرسة فرانكفورت . والبعد الجمالي يمكن أن يكون مخرجاً من الأزمة التي يعيشها الإنسان في الحضارة المعاصرة ، التي تتسم بالهيمنة والتسلط على الفرد ، وتجسدت هذه الهيمنة في الآليات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة .

ولن نكرر هنا ، ما نشر متزاراً عن النظرية النقدية وكيف تكونت ؟ ، وما هي أهم أفكارها الفلسفية ، فهناك أحالة في نهائية هذا الفصل للمصادر التي تؤرخ للنظرية النقدية مثل مارتن جاي M, Jay ، وزيمبا P. V. Zima (١) بالإضافة إلى الكتب العربية التي تناولت هذه الظاهرة ، وسبق لي الإشارة إليها في متن بحثي عن الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية (٢) ، فما يهمنا هنا ، هو تحليل للرؤى الجمالية للنظرية النقدية التي ساهمت في تأسيس نظرية أدورنو الجمالية ، فكثير من أفكاره الجمالية هي امتداد لأفكار سابقة لدى والتر بنيامين ، W, Benjamin ، وهيربرت ماركيوز H, Marcuse ، وماكس هوركهايمر M, Horkheimer ، وجورج لوكاتش G, Lukacs وغيرهم من الفلاسفة الذين تخاوروا مع النظرية النقدية ، كما كانت الآراء الفلسفية للنظرية الجمالية رد فعل لما هو مطروح في الساحة الثقافية . فلا يمكن أنكار أثر لوكاتش على النظرية النقدية بشكل عام ، والنظرية الجمالية لدى أدورنو بشكل خاص حتى إن أدورنو يتخذ نفس الموقف الذي اتخذه لوكاتش من الحداثة (٣) ويتبنى نفس الأسباب الفلسفية والاجتماعية أيضاً التي جعلته يتخذ موقفاً برفض شكلاً من أشكال الحداثة في الفن .

فهذا الفصل أشبه ما يكون بتجليل للعصر الجمالي ، الذي نمت فيه أفكار أدورنو ، وتأثر بها وأثرت فيها . . وتداخلت معها رؤاه سواء بالسلب أو الإيجاب .

— العصر الجمالى :

وأهم ما يميز هذا القرن فى الفكر الفلسفى اهتمامه بالبعد الجمالى فى التجسدية الانسانية المعاصرة ، بوصفه انقفاً جديداً للانسان ، وتنوعت الاتجاهات الجمالية على نحو غير مسبوق فى الفكر الفلسفى ، فلم يعد البعد الجمالى أحد أبعاد التجربة الفلسفية للمفكر ، وثأتى فى ذيل اهتماماته كتطبيق لمنهجه العام فى مجال الفن والخبرة الجمالية ، وإنما نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية ، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك فى الحياة الثقافية لمجتمعه ، ناقداً أو محللاً للأعمال الفنية والأدبية ، ونجد هذا لدى مارتين هيدجر ، وجورج لوكاتش ، وكروثشه وديوى وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين على اختلاف اتجاهاتهم ... ولذلك فإن اهتمام أدورنو بالنظرية الجمالية هو تعبير عن المناخ العام ، وروح العصر التى ترى فى الفن خلاصاً من أسر النظام الاجتماعى والسياسى الذى لم يعد يحقق آمال الانسان فى حياة سوية تلبي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية .. فإذا كانت الفترة من نهاية القرن التاسع عشر والربيع الأول من القرن العشرين ، نطلق عليها عصر الأيديولوجيا (٤) ، التى كانت سائدة فى كتابات المفكرين ، كأداة للتحليل والنقد ، فإن العصر الجمالى هو الصورة التى حلت محل الأيديولوجيا ، التى انتهت عصرها ، وصارت نوعاً من التفكير التبسيطى الذى يختزل علاقات الموضوع المدروس فى عناصر محددة ، ويقوم على افتراض مسبق . وهذا ما حاولت مدرسة فرانكفورت تجنبه وتوجيه النقد إليه (٥) .

ولابد أن نشير الى الاتجاهات الجمالية فى القرن العشرين ، التى خلقت مناخاً عاماً يمكن أن نطلق عليه العصر الجمالى .

ولا يمكن اختصار جماليات القرن العشرين وتصنيفها فى عدة اتجاهات محددة ، لأن تعدد وجهات النظر وتعقدها يجعل من الصعب أن نحدد قائمة واضحة يعلم الجمال فى القرن العشرين ، وهذا مرتبط بتحليل الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التى تندرج تحتها هذه الرؤى الجمالية . لكن يمكن أن نحدد اتجاهين رئيسيين فى علم

الجمال المعاصر ، الاتجاه الأول يقبل نحو دراسة جماليات الشكل الفني باعتباره العنصر الرئيسي في العمل الفني ، ويطلق على هذا الاتجاه « الجمالية العلمية » لأنه يحاول البحث في تقنيات الشكل والتقنيك والأسلوب ، والأدوات الوسيطة في الفن ، مثل اللغة ، ويمكن تمييز داخل كتل اهتمام بعنصر من العناصر السابقة اتجاهاً متميزاً ، مثل « السيميوطيقا » التي تحلل المظاهرة الفنية باعتبارها نظاماً من العلامات ، يعبر عن الأفكار ومن مؤسسيه بيرس ودي سيوسير . وهذه الاتجاهات اللغوية تؤكد وجودها بعد تطور علم اللغة بشدة يتيح استحداث أدوات جديدة لباحث البنية اللغوية ، تمكنه من تحليل المظاهرة الجمالية في الأدب .

أما الاتجاه الثاني فنجد أنه يتمثل في الميل نحو الذاتية في تفسير مشكلات العمل الفني ، وهي التي تستلهم أعمال كيانج وشيلنج وشوينهاور في تفسير العمل الفني .

والى جانب هذين الاتجاهين الأساسيين تتفرع اتجاهات كثيرة ، منها علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرجع علم الجمال كعلم وضعي الى مختلف العلوم الانسانية ، ويمكنه من استخدام مناهجها ، دون أن يخضع خضوعاً كاملاً لأى منها ، ونلتقى في هذا الاتجاه البنيوية التي تريد أن تكون نموذجاً محتملاً للعلوم الانسانية ، من خلال دراستها لتكوين البنية ، وتعالى بعض الاتجاهات المعاصرة الى الحد الذي تعتبر المبدع في بعض أشكال الفن ، هو عالم الجمال الخاص به ، لأنه هو وحده الذي يستطيع أن يبدأ بأثره الفني ، إذ أن هذا الأثر قد وضعت قواعده بشكل كلي . وبالطبع لا يمكن اغفال اتجاهات جمالية كثيرة مثل فينومينولوجيا علم الجمال التي تهتم بتجربة القارئ أو المتلقي ، وتحاول تفسيرها وفق منهجها (٦) .

وهن الاتجاهات التي قدمت نقداً للفكر الجمالي السابق طوال انعصور الماضية ، اتجاه الجمالية الماركسية ، والمقصود به تلك المدارس الفلسفية التي اتخذت من الماركسية اطاراً مرجعياً لها من الناحية المنهجية والمعرفية ، وحاولت تأسيس نظرية جمالية في الماركسية ، لاسيما أن ماركس وانجلز لم يقدموا سوى دراسات محدودة ، وكتابات

تليها (٧) . وهذا الاتجاه هو الذى جعل هيربرت ماركيز يقدم على دراسته الشهيرة « البعد الجمالى » الذى قدم فيها نقداً للنظرية الجمالية الماركسية ، وسيوف نتناوله بالتحليل . وتطور الأمر بعد ذلك من خلال هذا النقد لتقديم نظرية جمالية لدى أدورنو ، وتقديم منهجاً لتحليل النصوص الأدبية ، يسمى منهج البنيوية التكوينية أو التوليدية ، أو علم اجتماع النص الأدبى .

وهذا الاتجاه حاول أن يقدم منهجاً اجتماعياً فى دراسة الأعمال الفنية ، وهذا لا يعنى إقصاء المجتمع فى دراسة الفن ، ولكن يحاول الإجابة عن مكانة المجتمع من الفن ، وهل من الممكن رد الأعمال الفنية اليه ؟ رغم ما بينهما من اختلاف . وماهى علاقة الفن بالايديولوجيا والمجاعة البشرية واللغة ، والعلوم الانسانية والنيوتوبينا ؟ هذا هو موضوع كتاب أدورنو « النظرية الجمالية » .

ونقطة البداية فى النظرية الجمالية الماركسية تستند الى جماليات هيجل ، إذ حاول هيجل فى مشروعه الجمالى أن يلم بصيرورة المجتمعات الانسانية ، من خلال تحليل تفاصيل الأدوات والأعمال الفنية التى نتجت من خلال تقسيم العمل ، والحياة اليومية ، وتطور هذا الى ادراك الصلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الفنية ، وأوضح هذا فى دراسته لفن الرسم الهولندى فى القرن السابع عشر ، فهو يرى أن أشكال الرسم الهولندى تجسد جوهر الحياة التى يعيشها البشر ، وعلاقاتهم مع الطبيعة (٨) . وهذا ما توسع فيه جورج لوكاتش فى تحليلاته الفلسفية واعتبر أن الشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن ، وزند آليات البناء الروائى بوصفها تجسيدا لآليات التبادل فى المجتمع ، من خلال تحليله الفلسفى لمفهوم الانعكاس على أساس من فكرة الكلية الهيجلية ، وخلصه بذلك - من التبادل الميكانيكى بين الواقع والفن ، وأتاح للفن حرية فى التقاط الجوهرى ، وانعكاس روح العصر بالسلب أو الايجاب فى العمل الفنى .

لكن الاتجاهات الجمالية تجاوزت هيجل وماركس فى تحليلها للفن ، فكلاهما كان يرى ذروة الفن فى الفن الإغريقى ، وهذا معيار ينتمى للماضى فى تفسيره لمعنى « القيمة » فى الفن ، ولا يستطيع ادراك العلاقة الجديدة بين الفن المعاصر ، وبين الحياة الحديثة . وهذا

ما نجده لدى بريشت ولوكاتش وجولدلمان ، وولتر بنيامين وهربرت ماركيز أدورنو ، بل إن إنجازاتهم الرئيسية قامت على نقدهم للتصورات التي قدمها بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨) عن الفن ، فهذا النقد السلبي ساعدهم في تقديم أسئلة ايجابية عن الفن وموقعه من الحياة المعاصرة ، وأماقه المختلفة .

فلقد كان بليخانوف يرى في الأدب والفن مرآة للحياة الاجتماعية ، فالنتاج الفني لديه ظواهر أو أعمال ناتجة عن علاقات اجتماعية ، بل ويمكننا نقل النتاج الفني من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع ، وهذا ما نجده لدينا في كثير من التحليلات النقدية والجمالية للأعمال الفنية ، التي تخط بين تفسيرها الأيديولوجي للفعل الفني ، وبين علم الاجتماع الجمالي ، الذي يرى في النص - طبقاً لدارسه المعاصرة - كونا مستقلا ، أو بنية متجاوزة للواقع . . ولا تحيل اليه . .

ولهذا قدم بليخانوف تمييزاً بين الحكم الجمالي بشكل عام وهدف الفن النفعي للواقع ، وهو متابع لما ركس في هذا لتمييزه بين التقويم الجمالي وقصدية الفن ولكن تروتسكي قدم حجة كلية للفنان ، ولم يربط الفن بالآتي واللحظي ، وإنما ربط الفن باستشراف التجارب المستقبلية المتعددة للإنسان ، وبإبداع الفن لصور مختلفة عن تلك التي يحياها المرء في حياته اليومية ، والسبب الذي جعل تروتسكي يقدم رؤية مغايرة للفن ، هو أنه كان يرى أن ديكتاتورية البروليتاريا ليست إلا مرحلة عابرة في تاريخ المجتمع ، يتوصل بعدها الى صيغة من الديمقراطية ، تمكن كل الاتجاهات من التعبير عن نفسها والمشاركة في الحياة السياسية . ولذلك حاول تروتسكي الدفاع عن حرية الإبداع ضد الاستبداد الفكري الذي حول الماركسية الى عقيدة دوجماتية ، ورفض تبعية الفن للحزب السياسي . وبين أنه من الجمالة اعتبار الفن الجيد هو الذي يتخذ من العامل موضوعه الوحيد ، أو أن نطلب من الشعراء وصف مدخنة مصنع (٩) .

وبين أنه لا يجب الحكم على النتاج الفني تبعاً لمبادئ الماركسية ، وإنما نحكم على نتاج الإبداع الفني استناداً الى قوانينه الخاصة اي قوانين الفن .

وهكذا نشأ اتجاهان في الماركسية ، فمنما عن تعارض بين التفسير وتقييد الفن ، وقد ظهر هذا التعارض في التطبيق على مختلف أحقول الفين الثقافية . فبينما لا يجد عالم الجمال الماركسي صعوبة في تطبيقه لمنهجه على الأدب ، فإنه يجد صعوبة بالغة في فن الموسيقى ، الذى يجعله كنانط فى أدنى مرتبة فى ترتيب الفنون ، بينما يحتل لدى شوبنهاور أسمى مرتبة فى تصنيفه للفنون ، ذلك لأن طبيعة الموسيقى ، البعيدة عن انتاج المعنى الجاهز ، تجعلها تانى على كىل تفسير سياسى(*) .

وهذه الصعوبة ذاتها يجدها فى الفنون البصرية ، مثل السينما : فكيف يمكن تفسيرها ، دون الوقوف على هذه اللغة البصرية ، التى تتجاوز التعليم الأيديولوجى ، وتصوير الحياة واستنتاج القيمة الاجتماعية ، فاللغة البصرية ، مرتبطة بتقنيات المونتاج ، والمشاهد التشكيلية ، لا يمكن تقييدها بمفهوم مسبق ، والا أخرجت لنا سينما ساذجة ، فالمخرج مؤلف موسيقى ، من خلال الصور ، والفنون الأخرى . وكذلك فن التصوير ، الذى لا يشتد فيه حضور الموضوع ، على النحو الذى نجده فى الآداب التى تعتمد على اللغة ، وهى الأداة الأعم ، والأكثر دقة فى التعبير الإنسانى ، ولا تستطيع الوسائط المادية الأخرى فى الفنون - مثل الحص والرغام ، والمعدن ، واللون والموسيقى - أن تنافسها من هذه الناحية . . . ولذلك فالأعمال الفنية بما فيها الأدب لديها ذلك التأمل فى الأشياء المستقلة عن العقل . .

ولهذا فإن العصر الجمالى فى النصف الثانى من القرن العشرين ارتبط بفنون يعينها ، ولم يعد مقبولا ، تقديم نظرية جمالية (استطبيقية) لمجمل الخبرة الفنية ، ومستوياتها ، وإنما لابد أن يكون هذا الحديث متعينا ، بمعنى أن يكون مرتبطا بفن من الفنون . فكان من المؤلف أن يقدم الفكر فلسفة جمالية « لئلا » الفنون ، دون أن يراعى الفروق النوعية بينها وطبيعة كىل منها وقد ساعد على ذلك المعيار القيمى المطلق الذى كان ينطلق منه

(*) لعل هذا الطابع الخاص للموسيقى ، هيو الذى جعل جدانوف يطلب من الموسيقيين أن يتخلوا عن الصورة ، ويهملوا السينموفونيات التى يرى أنها تفتح بابا للمغوض ، وأن يبدعوا أوبرا ، وأغنيات . .

المفكر ، ولم يعد مقبولا ، وبالتالي بدأ يظهر علم الجمال الأدبي ، وعلم جمال السينما ، وعلم جمال التصوير ، والنحت والعمارة ، والموسيقى ، وهكذا ، وتقدم كل استطيحا توصيفا للخبرة الجمالية المرتبطة بهذا الفن في عناصره الثلاث ، الفنان - العمل الفني - المتلقى .

ولكن البعد الذى جعل من الجمالية الماركسية مصدرا من مصادر النظرية - النقدية في رؤاها الجمالية ذلك البعد الجدلى الذى يمثل في المنهج الذى يقيم علاقة معقدة بين النتاج الفنى والحياة الانسانية ، وتطوير هذه العلاقة في اتجاه يقوم على نقد النظم الشمولية ولعل الحوار الشهير بين بريخت ولوكاتش قد ساهم في تمهيد المناهج لدراسات تتجاوز البعد الواحد في ادراك الظاهرة الجمالية . فإذا كان الفكر الجمالى منذ كائناط يقدم تحليلا فلسفيا لنشاط الانسان الجمالى كنشاط متخيل ، فإن الماركسية تقدم هذا أيضا ، لكن الفرق الجوهرى بينهما ان كائناط كان يتوقف عند الذات الفردية ، بينما تحلل الماركسية الانتاج الانسانى في سبيل تحسين شروط عالم يبحث عن ايقامه الداخلى ، وتشترك الجمالية الماركسية مع الاتجاهات السابقة في ان الفن ليس استعادة لما سبق ان شاهدها او تقليدا اعمى لما سبق ان وجد ، بل خطة رمزية تطرح على المستقبل وتكشف بالتالى عن امكانات الانسان المبدعة ، ولكن الماركسية كانت تحاول الكشف عن المعنى او الدلالة او المغزى من العمل الفنى ، بينما حاولت الاتجاهات الأخرى توصيف امكانات العمل الفنى وبيان موقعه من مجمل التجربة الانسانية .

ولعل التفاوت الممكن بين التطور الاقتصادى والتطور الثقافى ، هو الذى كشف قصور هذه النظرية ، لانه يثبوت على امكانية التناقض بين الانسان والفنان ، بمعنى انه لا يمكن رد العلاقات الى بعد واحد يتمثل في العلاقة بين البناء الفوقى الذى يتأثر بالشروط التى أتاحها البنية التحتية . وقد استطاع جورج لوكاتش ان يتجاوز هذه الاشكالية في الجمالية الماركسية ، وذلك حين أعاد صياغة قضية المضمون ، التى كانت الماركسية توليها أهمية كبيرة ، ورأى وحدة الشكل والمضمون هى التى ينبغى ان تبرز لتجاوز هذه الاشكاليات التى تنجم عن وعى زائف ، يتطلق من المجرد ، وليس من الوعى الممكن ، ولهذا يميز

لوكاتش بين الانعكاس العلمى والانعكاس الفنى ، فالأول يقدم صورة تصويرية للواقع ، فى حين يصور الأخير الواقع من خلال الخيلة ، وهذا يعنى أن الفن لا ينشأ اذن عن مجرد ادراك حسي بل عن ادراك حسي وقد صنورته الخيلة ، وبالتالي فهو صورة ايمائية ، تعتمد على التمثيل الحكائى وليس التصوير (١٠) ، فيكن تصوير جمالى للواقع هو ملء بالانفعالات ، بحيث تصبح الانفعالية عنصرا مؤلفا ضروريا فى التكوين الفنى ، وهذا ما استخدمه أدورثو أيضا فى تحليلاته ، وعمقه بالاستعانة بالتحليل النفسى الاجتماعى .

١- الخيلة واليوتوبيا :

اهتمت النظرية النقدية ، بدراسية الخيال ، وعلاقته بالواقع ، بهدف فهم الانسان من الناحية النفسية والاجتماعية ، وموضع ملكة الخيلة من البناء الانسانى الكلى وطبيعتها ومدى ارتباطها بالواقع ، والانسان فى مجمل انشطته يرتبط بالواقع ، على نحو أو آخر ، غير أن فرويد يشير الى الخيلة باعتبارها القيمة العقلية الوحيدة ، التى لاتزال حرة الى حين بعيد تجسدها مبدأ الواقع (١١) ، ولكن الاعتراف بالنشاط الذى يقوم على الخيال بوصفه عملية عقلية لها قوانينها الخاصة ، وتخضع لبرنامج قيمي خاص ، ليس جديدا فى علم النفس ، وفى الفكر الفلسفى ، فلقيد تنسيق الكائنة فى نقد ملكة الحكم ، أن بين الاختلاف بين العقل النظرى والعقل العملى من جهة وملكة الحكم من جهة ثانية ، ولكن أسهام فرويد يتمثل فى إبراز نشوء هذه الصيغة من ضيق الفكر ، واستبعادها لمبدأ الواقع ، فهذه الملكة مهمتها تسج التصورات الخيالية التى تبدأ من لعب الطفل ، كنشاط حر ، وتستمر الى المراحل المتأخرة كحلم يقظة ، ويلقى اعتماده على الموضوعات الواقعية ، ولعل فرويد قد حدد التقط هذا البعد من فلسفة سيلز حول نظريته الجمالية التى ربطت بين اللعب كنشاط جمالى وبين الخبرة (١٢) ، والخيلة هى أداة الانسان ضد القمع ، الذى يسيطر على الانسان من خلال الواقع ، الذى يشهد حضوره فى البناء المنطقى العقلى ، ولذلك فإن الملاحظات التى يقيمها الخيلة مختلفة عن تلك التى يقيمها النشاط المنطقى ، والتى

يهمه المطابقة بينها وبين الواقع ، بينما تسعى المتخيلة للتحرر من أسر العقل المنطقي الذي يخضع لعلاقات الواقع ، ولهذا ترتبط المتخيلة بالحلم لأنها تحتفظ ببنية النفس قبل تنظيمها من منظور الواقع ، ويحتفظ بصورة الوحدة بين العام والخاص ، فالخيال ، أو المتخيلة (١٢) نشاط انساني حر ، لأنه لا يهتم بالمردود الذي يعود عليه من جراء نشاطه ، بينما الملكات الأخرى العقلية تتحرك وفقاً لقوانين الواقع ، لأنها مرتبطة بالمردود الذي يعود عليها ، وبالتالي فهي تعمل وفقاً لهذه الغاية ، ولهذا يستخدم الانسان حواسه ، وغرائزه بشكل قمعي ، ويكبت ما لديه من رغبات ، لكي يتسنى له الحصول على المرذود الذي يريده من أفعاله ، حتى لو أدى هذا إلى حذف ذاته كفردية معينة ، لها ارتباط بالكل التي تبغى التوحد معه ، ولهذا يدافع التخيل ضد هذا السلوك السائد في حياة الانسان ، لأنه عملية عقلية مستقلة ، تتمتع بقيمة حقيقية خاصة ، وهي تجاوز الواقع الانساني المتناقض . . بل إن التخيل يحاول تحقيق هذا التوافق بين الفرد والكل ، بين الرغبة وتحقيقها ، وبين السعادة والعقل عن طريق الحلم اليوتوبي ، الذي قد يستند إلى التوهم ، ولكن حقائق التخيل لا تتجسد إلا إذا تجسدت في أشكال ، والخيال الذي لا يتحول إلى شكل ، بحيث يمكن إدراكه وتفهمه فإنه لا ينتقل إلى مجال الفن لأن الشكل ينقله إلى الموضوعية ، بل يبقى أسيراً للذاتية الضيقة التي لا يمكن فهمها أو إدراكها ، وبالتالي لا يمكن تحقيقها في الواقع ، أو نقلها للفن من خلال التجربة الجمالية للعمل الفني .

فالخيال حين يقدم شكلاً ، فإنه يقدم صورة من صيغ الوعي بالواقع التي تتجاوز المكبوت والمقموع ، ويقوم بذلك بوظيفته المعرفية ، وهكذا فإن الخيال يقودنا إلى الاستطيقا . فتعبر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحب والعقل الخيالي الذي كان قد كبت بواسطة منطق المرذود ، الذي يسيطر على الانسان ويكبت هذا الجانب من ملكاته . فالفن هو رجوع ما كان مكبوتاً بأجنلى صورة ، وليس ذلك على المستوى الفردي فحسب ، ولكن على المستوى التاريخي الجماعي أيضاً ، لأن التخيل الفني يعطى للتذكير اللاشعوري صورة التحزير الذي قمعه قوانين الواقع التي تهتم بالمرذود المادي المباشر .

وقد أوضح أدرنو هذا في كتابه « فلسفة الموسيقى الحديثة » حيث بين أن الفن - تحت سيطرة مبدأ المردود الواقعي - يمارس المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة ، ولكن الفن في ظروف اللاحرية لا يستطيع أن يقدم صورة الحرية إلا بوصفها نفيًا لللاحرية . فالعمل الفني الحقيقي يسعى لنفي استلاب حرية الانسان ، وذلك عن طريق تأكيد الشكل الاستطقي ، لأن قوانين هذا الشكل تنفي القوانين المضادة للحرية (١٤) .

وليس من مهمة الفن نقد الواقع ، وقوانينه ، التي تقوم على مبدأ المردود ، لأنه إذا قام الفن بذلك ، فإن هذه المهمة تحمل - في ذاتها - فشلها الخاص ، ذلك لأن الفن يرتبط بالصورة الجمالية ، وإذا ارتبط بمضمون الواقع ، فإنه حين ذاك يؤكد الواقع ولا ينفيه . فلكي يحقق الفن نفي الاستلاب واللاحرية ، فإنه ينبغي أن يظهر الملاحرية في الفن ، بوصفها الواقع الذي تم تجاوزه والتحكم فيه ، وهذا التحكم يجعل الواقع يخضع لمعايير جمالية ، أي يخضع لمعايير التخيل الانساني ، وبالتالي يحرم الواقع من حضوره المكثف لدى الانسان كواقع موجود لا يمكن تجاوزه . فالقيمة المشروعة للتخيل الجمالي لا تخص الماضي وحده ، ولكنها تشمل المستقبل أيضا ، لأن أشكال الحرية والسعادة التي يثيرها الفن ، تميل الى تحرير الواقع التاريخي ، فهو في رفضه قبول التحديدات المفروضة على الحرية ، كاشياء نهائية ، من قبل قوانين الواقع ، تقوم الوظيفة النقدية للتخيل بتقديم عالمها الخاص .

وقد تابع هربرت ماركيز آراء أدورنو هذه ، وذكرها في كتابه ايروس : الحب والحضارة ، فبين أن رفض الفن للواقع ، هو صورة احتجاج على القمع غير الحتمي (١٥) ، ويسعى الفن - عبر صورته وأشكاله الجمالية للكفاح من أجل تحقيق الشكل الامثل للحرية وهو الحياة بدون قلق ، فالانسان في حياته اليومية الواقعية ، يساوره القلق بكل أشكاله وأنواعه على كل جانب من حياته ، والفن هو الوحيد القادر على تحقيق هذه اليوتوبيا ، التي يختلف فيها هذا القلق ، فالعقل الجمالي ، إذا صنع هذا التعبير ، هو عقل ينفي العقل الذي عبر عن نفسه في عقلانية مبدأ المردود ، فهو الصورة الوحيدة للعقل التي يتعامل بهذه الواقع ، وقد انتقل

هذا المبدأ إلى المؤسسات ، واستخدم العقل كأداة لتنفيذ برنامج هذه المؤسسات طبقاً لمبدأ المردود ، وتحول العقل بالتالى إلى أداة للقمع وكبت الحرية ، غالتقسيم الاجتماعى للعمل يهتم بمدى ما يقدمه هذا التقسيم من نفع للجهاز الانتاجى القائم ، أكثر مما هو لصالح الفرد ، وأصبحت الانتاجية - وهى غاية مبدأ المردود - غاية في ذاتها ، رغم أنها بدأت كوسيلة لسد حاجات الانسان ، والتقليل من المعوز .

وهذا ليس مرتبطاً بالنظام الرأسمالى فحسب ، وإنما نجده أيضاً في النظام الاشتراكي أيضاً .. ولهذا فإن العقل الجمالى يسعى إلى اكتشاف مبدأ جديد للحياة ، خارج مبدأ المردود ، الذى تحول لبنية عقلية للعصر ، جعلت من هوركهايمر وأدورنو يوجهان نقدهما للعقل المعاصر (١٦) ، ويدعوان إلى نقد العقل لذاته ، ليعاود دوره في السيطرة على الطبيعة والتحكم في تحويلها إلى محيط طبيعى ملائم لنمو الانسان وإطلاق الطاقات الكامنة فيه ، وتحقيق الحرية ، ولكنه في عصرنا الزاهن تحول العقل إلى أداة مضادة للحرية ، وأصبح أداة في يد تكنولوجيا انتاج الأدوات ، لتنمية الانتاج والاستهلاك ، تحت وهم تطوير الحضارة الانسانية ، بينما الحضارة الحقيقية ، ليست في عدد السيارات وأجهزة التليفزيون والطائرات ، فهذا تبرير لتواتر القمع واستمراره ، وهو ما يقوم على مبدأ المردود ، وإنما الحضارة هى تحرر الانسان الاستبطانى والخارجى من سيطرة الأشياء غريزياً وعقلياً ، بحيث يشارك الإنسان في تعديل تقسيم العمل ، وتعديل صورة الحياة اليومية التى يتبناها بحيث يمكن أن يحرر جزءاً من وقت الانسان وطاقته لكي تنطلق ملكاته في ممارسته حرة خارج مجال العمل الاستلابى .

فالآلية التى تسيطر على حياة الانسان المعاصر ، تجعله يدور في دائرة جهنمية تمتص وقتله - وهو كل وجوده ، لأنه يساوى عمره - وطاقته في مجالات مضادة لحيته على المستوى الوجودى والطبيعى ، ودون أن تترك له مساحة لكى تعين حريته .. وبالتالى فلا يمكن تجاوز مبدأ المردود ، عن طريق التأمل ، وفريد من وقت الفراغ ، ولا عن طريق الوعظ ، والارتفاع بالوجود الإنسانى والارتفاع من مستوى معيشته ، فمثل هذه الأفكار تنتمى إلى المجال

الثقافي التابع لهذا المردود ذاته ، وإنما يتم عن طريق إعادة توجيهه الصراع على الوجود ، لأن هذا سيتضمن تحويلاً جاسماً لهذه الحركية ، وهذا لن يتأتى إلا بنقد مبدأ المردود ، واكتشاف صيغ أخرى للحياة عن طريق التخيل ، لأنها تتضمن حرية الرفض ، وهي أداة معرفية لليوتوبيا المعاصرة ، التي تخرج من نطاق العقل القمعي النظري والعمل . . . وقد نجد هذا في تاريخ الانسانية في نقدها لكل مرحلة من خلال « أبطال الثقافة » الذين ظلوا عبر التخيل ، يرمزون الى المواقف والأفعال التي حددها مصير الانسانية ، ونجد هذا في صورة بروموثيوس ، وديونيزيوس اللذين يرتفعان بالانسان فوق الزمن .

هذا التحول يتم حين يتحول التعب الى لعب ، والانتاجية القمعية الى انتاجية حرة ، وهو التحول الذي ينبغي أن يسبقه الانتصار على الحاجة (الفقر) ، فهذا هو العامل المحدد للحضارة الجديدة التي ينبغي أن ينشدها الانسان في عالمنا المعاصر ، وهذا يجعل من النظرية النقدية مستفيدة من الأساس الماركسي لنقد المجتمع الرأسمالي ، لكن أدورنو يعمق هذا ، ويقدم نقداً للمجتمع الاشتراكي أيضاً . وحين نقل الجمالية من المجال الاجتماعي الى أفق أوسع ، وهو المجال الثقافي ، أبرز علاقة الفن بأدوات الاتصال ، وأشكال السلطة في المجتمع .

— مجال الاستطبيق :

(تأسيس الاستطبيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)

إن الاستطبيقا تنقد حريتها حين تدعى لذاتها وظيفة واقعية ذات تأثير في حل مشكلات الواقع بشكل مباشر ، فالاستطبيقا تحاول عن طريق الأشكال الجمالية أن تتجاوز واقع القمع ، وتجسد عالماً خراً . وبالتالي فإن مجال الاستطبيقا ليس معياراً لصحة أي مبدأ في واقع ما ، وهي كالتخيل - لا واقعي - في ماهيته ، ولكن يسأزع البعض الى القول بأن الاستطبيقا يمكن أن تلعب دوراً في الحياة ، عن طريق الاعلاء والزخرف الثقافي ، أو باعتبارها أهواء شخصية ، فالوجود الجمالي بهذا المعنى أقل مرتبة أمام محكمة العقل

النظري والعملي ، ولكن هذا التصور تابع للمفهوم الثقافي ، الذي يزيد أن ينسوق كل شيء وفقاً لمبدأ المزدود ، بحيث يكون داخل البناء وليس خارجه .

ولهذا لابد علينا أن نحدد الدلالة الأصلية لدور الاستطيقا في تاريخ الفكر الفلسفي ، ليتسنى لنا ادراك الدور الذي قامت به النظرية النقدية في مجال الاستطيقا (١٧) .

وتستند النظرية النقدية في تحليلاتها لجمال الميتافيزيقا الى فلسفة كانت الذي وجد في الاستطيقا ملكة ثالثة تقيم وسائط العلاقات بين العقل النظري والعقل العملي ، بمعنى أنها تقدم حنذاً أوسط بين مجال الطبيعة ومجال الحرية رغم أنه يخلط بين الدلالة الأصلية لكلمة الاستطيقا التي تنتمي الى الحواس ، وبين تطبيقه الجديد ، الذي ينتمي الى الجمال خاصة في مجال الفن ، وفي كتاب (نقد ملكة الحكم) لا يظهر مجال الاستطيقا ، إلا بوصفه الملكة الثالثة للفكر ، ولهذا تبدو وظيفة الاستطيقا رمزية ، ويظهر هذا واضحاً في الفقرة رقم (٥٩) من كتابه السابق الذكر ، حيث يرى في الجمال رمزاً للأخلاقية (١٨) ، فالأخلاق لديه هي مجال الحرية التي تتجسد في قوانين تفرضها على ذاتها ، والجمال يرمز الى هذا المجال بقدر ما يبرز بشكل حدسي واقع الحرية . ولهذا فالاستطيقا تشكل لدى كانت مكاناً مركزياً بين الحساسية والأخلاق . وقد أوضح كانت الشروط الواجب توافرها في الاستطيقا المتراسنتدنتالية ، من خلال تحليله للحساسية ، والفهم ، وعلاقتها بالنخيل والادراك في كتابه « نقد العقل النظري الخالص » ، كما أوضح الوظيفة الجمالية في « نقد ملكة الحكم » . وقد أبرز هيدجر الدور المركزي للوظيفة الجمالية في مجمل مذهب كانت الاستطيقا بين الحساسية والأخلاق (١٩) .

فالتجربة الأساسية في مجال الاستطيقا هي التجربة الحسية ، ذلك لأن الإدراك الجمالي هو في جوهره حدسي ، وليس تصورياً ، وتقوم طبيعة الحساسية على « بعد الاستقبال » ، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة ، ولهذا فبين تصور موضوع ما في شكله

الخالص ، هو امر « جميل » لانه من انتاج التخيل . وهو تخيل جماعى مبدع ، ذلك انه ينشئ الجمال فى التركيب الحر الذى يتميز به . وخلال التخيل الجمالى تصنع الحساسية المبادئ الصحيحة بصورة كلية لنظام موضوعى . والمقولاتان الاساسيتان المحددتان لهذا النظام ، هما « الجمال غاية فى ذاته » ، « والجمال يبدع قانونه الخاص » وهاتان المقولتان تدلان على جوهر نظام لا قمعى وخاصيتها المشتركة هى تحقيق المتعة الجمالية عن طريق اللعب الحر للملكات المحررة عند الانسان ، وقد أنتزع شيلار من المفهوم الكانطى تصور جديد للحضارة .

بمضى استطيعا كائط ، نجد الشكل يحتل موقع الصدارة ، لانه اياً كان الموضوع الجمالى « شيئاً أو حيواناً أو انساناً » فإنه لا يتم الحكم عليه - جمالياً - وفق منفعة ، أو غايته ، وإنما يؤخذ كغاية فى ذاته ، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية ، ففى التخيل الجمالى ، يتم تصور « الموضوع الاستطيقى » بوصفه موضوعاً حراً من جميع العلاقات والخصائص التى تربطه بغيره ، أى بوصفه كائناً هو ذاته حرة .

ولهذا تختلف التجربة الجمالية عن تجربة الحياة اليومية كلية ، لأن التجربة اليومية ، تهتم بأى موضوع من زاوية منفعة ، وكوسيلة لقضاء حاجة مباشرة ، وكذلك تختلف التجربة الجمالية عن التجربة العلمية ، المرتبطة بنسق مفاهيمى مسبق ، بينما التجربة الجمالية تدفع الموضوع يكشف عن وجوده الحر ، لأنها تعتمد على التخيل ، فتعدو كلاً من الذات والموضوع أحراراً بمقتضى جديد ، ويترتب على هذا التغير الجذرى فى الموقف من الوجود ، صفة جديدة للمتعة الجمالية التى يصنعها الشكل الذى يتكشف الموضوع من خلاله الآن (٢٠) ، ذلك أن شكل الموضوع الجمالى الخالص ، يستندى وحدة فى الكثرة ، وتوافقاً بين الحركة والعلاقات التى تعمل حسب قانونه الداخلى الخاص ، فتصبح تجلياً خالصاً ، ويتفق التحليل مع الدلالات الإدراكية لاجتناسية « ادراك العالم من خلال الخواص ، التى تعتمد فى بينها على الزمان والمكان » ، وهذا التوافق يقيم انسجاماً بين الملكات العقلية ، وهو نتيجة للانسجام الحر للموضوع الجمالى .

والنظام الجمالى ، أو الانسجام « Harmony » يحدث نتيجة

للنظام الذى يحكم لعب التخيل ، والقوانين التى ينتظم من خلالها الموضوع الجمالى هى ذاتها حرة ، لأنها ليست مفروضة من أعلى ، وهى غير مرغمة على تحقيق أهداف معينة ، وهى بالتالى الشكل الخالص للوجود ذاته ، ولهذا فإن التطابق مع القانون الجمالى يربط بين الطبيعة والحرية ، اللذة والأخلاق .

وهكذا يتبين لنا أن النظرية النقدية استندت الى فلسفة كانت ، التى تقوم فى بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفى وتأسيس رؤى جديدة ، وهذا (النقد) هو قاسم مشترك بينهما . . وقد حاول فلاسفة مدرسة فرانكفورت دفع محاولة كانت الى أقصى مدى ممكن فى نقد المبدأ الذى تقوم عليه الحضارة المعاصرة ، وهو مبدأ المردود ، وقد ربطوا هذا بالجمالى ، حين تبسوا مفهوم كانت عن مجال الاستطيقا بوصفها الوسط الذى تلتقى فيه انحواس بمكة الفهم ، ويتحقق هذا التوسط عن طريق التخيل ، وبذلك يظهر السعى الفلسفى لايجاد وسيط فى المجال الجمالى بين الحساسية والعقل ، بوصفه الطريق نحو اعادة التوافق بين الوجود الانسانى والمحيط الطبيعى والاجتماعى المنفصلين عن طريق مبدأ الواقع القمى .

ويتضمن التوافق الجمالى تعزيز الحساسية الجمالية لأنها تعارض ظفان العقل .

ومد حاول فريدريك شيللر فى كتابه « رسائل حول التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) ، الذى كتبه تحت تأثير كتاب « نقد ملكة الحكم » لكانط ، الى البحث عن مبدأ جديد للحضارة ، يستند الى القوة التحريرية للوظيفة الجمالية (٢١) .

وساهم شيللر فى تأكيد استقلال هذا العلم « الاستطيقا » الذى يصور الموضوعات دون أن تكون حاضرة ، وإنما يتخيلها ، ولم تكن هناك ثمة استطيقا ينظر اليها كعلم يتعلق بالخبرة الحسية ، ينف نداء للمنطق بوصفه علماً للفهم التصورى ، ولكن منذ حوالى القرن الثامن عشر ، ظهرت الاستطيقا بوصفها نهجاً فلسفياً جديداً ، لنظرية الجمال والفن ، ويعتبر الكسندر باو مجارتن A, Baumagraten أول من عرف اللفظ فى استخدامه المعاصر ، ولكنه تغيرت دلالاته من الاتصال بالحواس فحسب الى الاتصال بالجمال والفن .

والتاريخ الفلسفى لكلمة الاستطبيقا يبين - من منظور مدرسة فرانكفورت - المعالجة التجميعية التى تلقاها التجربة الحسية ، وتنسحب أيضاً على التجربة الجسدية ، ولهذا فإن تأسيس الاستطبيقا - بهذا المعنى الجديد - كعلم مستقل - فى هذا التاريخ ، هو معارضة لسيادة العقل التصورى القمصى . وقد حاول فلاسفة النظرية النقدية إبراز المكانة المركزية التى تشغلها الوظيفة الجمالية ، وجعلها مقولة وجودية ، وذلك بالاستناد الى طابعها الحسى ، ومعارضة ما يلحق بها من تشويه ، نتيجة النظر إليها من خلال مبادئ الواقع .

ولهذا يقول هربرت ماركيز :

« إن النهج الجمالى يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وإنه فى أذخال هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة ، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتى بدلا من أن تدمر الحضارة ، فإنها تقدم لها قاعدة أشد احكاماً وتزيد الى حد بعيد من إمكاناتها » (٢٢) .

فما تدركه الحساسية ، أو ما يمكن لها أن تدركه ، باعتباره حقيقيا ، تدركه على هذا النحو ، حتى حين يراه العقل ليس حقيقيا ، وعلى هذا فإن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الاستطبيقا . وهدف الاستطبيقا هو بلوغ كمال الإدراك الحسى ، وهذا الكمال هو الجمال ، وهنا تكون الخطيوة قد أنتجت فى تحويل الاستطبيقا من علم للخبرة الحسية الى علم الفن ، ومن نظام الحساسية الى نظام للفن . وعلى قدر ما تقبلت الفلسفة قيم مبدأ الواقع فإنها تبتعد عن الفن ، لأنه يتطلع الى حساسية حرة من سيطرة العقل ، وحقيقة الفن تقوم على تحرير الحواس بأعادة توافقها مع العقل . . وهذا ما حاول هيجل تعالجه فى نظرية الفن لديه ، ففى الفن ، تمتلك المادة حريتها ، وتلتقى بكل ما هو طبيعى وحسى بحيث يعبر عن كل حركات الروح .

وفى مجال الاستطبيقا يتسم الاعتراف بحقيقة ذات معايير مختلفة تماماً ، عن الواقع الذى يخضع لبدا المردود ، حتى لو بدت هذه الحقيقة لا واقعية ، لكن هذا الاعتراف لا يتم الا من خلال الأصل

الحسى (المكبوت طوال التاريخ) ، واللذة التي تعبر عن نفسها في الشكل الجمالى الخالص ، وهذا التوافق بين الحواس والشكل يتلم من خلال التخيل ، الذى يتحول لواقعية وجودية ، يتجهالى الانسان ونفى الواقع الذى يعيشه الانسان المعاصر ، المستند الى دلائل العقل الرتيب ومهنته الجزئية ، التى تجعل منه ظيلا باهتا لخبرته ومهنته ، وتنفى عنه الطابع الانسانى . والانسان يعتمد على غريزة الشكل لذيقه فى انشاء الحضارة المعاصرة ، وهى غريزة خرة ، تعتمد على اللعب ، بمعنى النشاط الذى لا يقف عن ورائه منفعة مباشرة ، لان مقصده هو الجمال ، وهدفه هو الحرية .

وقد استفادت النظرية النفسية من تحليل شيلزر لهذا المفهوم (اللعب) ، رغم انه كان يقصد حل مشاكل سياسية تفرض عصره ، وتحرير الانسان من شروط الوجود اللاانسانية ، وذلك عن طريق غريزة اللعب ، وهى ليست لعبة بحتة من الاشياء بل تجاوز الحاجة والقهر الخارجى ، وتجريد الموجود من الخوف والقلق . . . ولكن التحرر تجاه الواقع لدى شيلزر ليس سوى حرية ميتالية ، او حرية داخلية ، مؤقتة ، اوضح شيلزر هذا فى تفريقه بين المشاعر العاطفية والمشاعر الساذجة ، ولذلك فهو يلج على هذه الحرية الداخلية ، بمعنى ان يكون الانسان حراً فى ان يلعب مخيلاته وممكناته الخاصة ، من خلال التربية الجمالية . . . التى تعلمه الحرية مع ممكنات الطبيعة ، ولذلك فإن عالمه هو عالم الظواهر ، اى عالم الحواس التى تخضع لنية المكان والزمان ، والنظام الذى ينشده الانسان من خلال التربية الجمالية هو نظام الجمال عن طريق التخيل . . . (٢٣) . . .

وإذا ما أصبحت غريزة اللعب مبدأ للحضارة ، فإنها يتحول الواقع تماماً ، ولن يعيش الانسان فى الطبيعة بوهنته قبيطها على الانسان . كما فى المجتمع البدائى . ولا بوصفه مسيطراً عليه من قبل الانسان كما فى حضارة اليوم ، ولكن يستغرق الطبيعة والعالم المادى بوصفها موضوعين للتأمل ، وتختزن الطبيعة من استغلال الانسان لها على نحو مدمر ، وتكشف الله عن غنى صورها ، وبالتالى ستضع التجربة الجمالية حداً للانتاجية الاستغلالية التى تخول الانسان الى اداة للكذب والتعب . . .

هوامش الفصل الأول :

- 1 - Jay, M. : The Dialectical Imagination - A history of the Frank Fort School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 (Boston : Little Brown and Co., 1973)

انظر الفصل الأول والثاني من هذا الكتاب ، حيث قدم المؤلف دراسة تاريخية ، لكيفية نشوء هذه المدرسة ، وأهم إعلاناتها ، وأفكارها الرئيسية . والكتاب وثيقة هامة ، لأن ماكس هوركهايمر قام بتقديمه ، وهو من أبرز مؤسسيها ، وهذا يعنى اعتماده بما جاء فيه من الناحية الوثائقية ، لاسيما أن كثيرا من أعضاء المدرسة تشار حولهم علامات استهجان عديدة ، نتيجة لانحدارهم من لصيل يهودى ، رغم تفكيرهم العلماني وانتمائهم لليبرالية الإلحادية ، لكن شعورهم بالاضطهاد عميق العبداء لديهم ضد النازية .

ويتكون الكتاب من مقدمة وثمانية فصول ، قدم في الفصل الأول دراسة عن كيفية نشأة معهد العلوم الاجتماعية في جامعة أفرانكفورت ، وعرض للسنوات الأولى في بداية نشيطات المعهد ، ثم قدم في الفصل الثاني الأصول التكوينية للنظرية النقدية في تاريخ الفكر الفلسفي ، وكيف أنهم استفادوا من تاريخ النقد في الفكر الفلسفي لاسيما لدى كانط ، ونيتشة . وفي الفصل الثالث يقدم المؤلف اجابة على سؤال : كيف استفادوا من التحليل النفسي في بحوثهم الاجتماعية والفلسفية ، وفي الفصل الرابع يقدم تحليلا للدراسات الأولى للمعهد عن السلطة . وفي الفصل الخامس يعرض لوجهة نظر المعهد لظاهرة النازية ، التي اضطرت أعضاء المعهد الى الهجرة من ألمانيا ، وفي الفصل السادس يقدم المؤلف فصلا هاما عن النظرية الجدلالية ونقد ثقافة الجماهير ، أو ثقافة رجل الشارع ، Mass Culture . وفي الفصل السابع يبرز المؤلف نزول أعضاء المعهد للعمل الميداني لاختبار تحليلاتهم النظرية - ابتداء من عام ١٩٤٤ ، وفي الفصل الثامن : نحو فلسفة التاريخ ، نقد التنوير . وكما هو واضح من استعراض عناوين الكتاب ،

فهو هام للغاية ، ولا سيما ان فيه بيلوجرافية وافقية لاعمال مدرسة فرانكفورت وما كتب عنهم .

- بيير زيبا : النقد الاجتماعي لنحو علم اجتماع للنص الأدبي .
ترجمة : صايدة لطفي . مراجعة : د. أمينة رشيد ، د. سيد
البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الاولى - القاهرة ١٩٩١ .

٢ - رمضان بسطاويسى : الاسس الفلسفية لنظرية أدورنلو الجمالية .
مجلة الف . الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠
ص ١١٠ - ١٣٣ . ولم أكرر هذا البحث هنا ، لان هدفه
كان التمرير وتقديم فكر أدورنلو .

٣ - رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٦٣
وما بعدها .

٤ - انظر في تفصيل ذلك الدراسة الهامة التى قدمها كارل مانهايم :
الايدولوجيا والطوبائية ، ترجمة د. عبد الخليل الطاهر ، مطبعة
الارشاد - جامعة بغداد ١٩٦٨ ، وكذلك دراسة كارل بوبر :
بؤس الايدولوجيا ، نقد مبدأ الانسجام فى التطور التاريخى ترجمة
عبد الحميد صبره . دار الساقي بيروت ١٩٩٢ .

٥ - هيربرت ماركينوز : البعد الجمالى نحو نقد النظرية الجمالية
الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليقة ، بيروت ١٩٨٢
ص ٨ .

٦ - راضى حكيم : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، دائرة الشؤون
الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٠٨ .

7 - Dane Laing : The Marxist Theory of Art, Humanities Press,
New Jersey, 1978 P, 35.

8 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art,
Trans. by T. M. Knox, Two Volumes, Oxford University
Press, 1975. P, 881 socand Vol,

٩- هنري أرفون : الجمالية الماركسية : ترجمة جهاد نعمان ، منشورات عديدات ، بيروت - سبازيتن ١٩٨٢ ص ٢٥ .

١٠- فيضيل درالج : دلالات العلاقة الروائية .

مؤسسة عيشال للدراسات والنشر ١٩٩٢ ص ٨٠ .

وانظر له أيضا : الانعكاس والانعكاس الأدبي . مجلة الف ، المبدد الماهر ١٩٩٠ ص ٣٠ .

١١- تلعب التخيلة دوراً هاماً إلى أقصى حد في البنية العقلية ، فهي تربط أعمق طبقات اللاشعور بأعلى نتائج الشعور بالفن ، والحلم بالواقع ، وهي تخرس نماذج النوع ، والأفكار الخالدة ، ولكن المكبوتة للذاكرة الفردية والجمعية والصور المكبوتة للحرية . انظر لمزيد من التفاصيل حول العلاقة بين الفرائز الجنسية والتخيل من جهة وبين فرائز الانثى وفعاليات الشعور من جهة ثانية كتاب هيربرت ماركيز : الحب والحضارة ، ترجمة مطاع صفدي ، دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ١٨٥ .

١٢- يرى يونغ ان التخيل يتجسد بصورة لا تميز فيها مع جميع الوظائف العقلية الأخرى . وهو الفعالية المبدعة التي تصدر عنها الأجوبة على جميع المشكلات التي يمكننا ان نحلها . وهو مصدر جميع الاكائيات التي يؤلف فيها كلاً من العالم الداخلي والعالم الخارجي وحدة حية كجميع المتناقضات النفسية الأخرى ولقد كان التخيل يعينهم دائماً جسراً صغيراً ما بين المتطلبات المتعارضة للذات والموضوع وما بين التعبير الخارجي والداخلي .

١٣- أهتمت النظرية النقدية باستطبيق فرويد ، وتحليلها ، هذه الاستطفا التي تظهر بشكل واضح لدى سيوزان لانجر في كتابها

Feeling and Form الشعور والشكل (١٩٦٣)

14 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 373.

١٥- هيربرت ماركيز : الحب والحضارة ص ٢١٧ .

16 - Adorno and Horkheimer : Dialectic of enlightenment, P, 40.

- 17 - A, Hofstadter and R, Kuhns : (ed.) : Philosophies of Art and Beauty, The University of Chicago Press, 1976, P, Vix.
- 18 - Kant : Critique of Judgment, Trans -from German by J,H, Bernard, London 1914, Pargraph No, 59.
- ١٩- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيغل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا . منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٣٤ .
- ٢٠- د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٧٦ ، القاهرة ص ٧٦ - ٧٧ .
- 21 - Friedrich Schiller : On the Aesthetic education of man; in Aseries of letters translated with An introduction by : Reginal d, Senell, New Haven, yale University Press, 1954, P, 97.
- ٢٢- هيربرت ماركيزوز : الحب والحضارة ، ص ٢٢٥ .
- 23 - F, Schiller : on the Aesthetic education, P, 129.

الفصل الثماني

فلسفة أدورنو النقدية

- جدل التنوير •**
- نقد العقل التماثلي : نقد فلسفة الهوية •**
- نقد الوضعية : نقد العقل الأداة •**
- جدليات السلب : العقل والهيمنة •**
- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفي •**

ارتبط المشروع الفلسفي لتيودور أدورنو (١) بالمشروع الجمالي ،
بسل تعد نظريته الجمالية ، تطبيقاً لكثير من رؤاه الفلسفية التي تكونت
لديه على مرحلتين ، المرحلة الأولى التي اشترك فيها مع
هوركهايمر في تقديم دراسات تقدم نقداً للفكر الفلسفي ، السابق
عليهما والمعاصر لهما ، مما مكنهما بعد ذلك من تقديم الصيغة
الفلسفية المقترحة لمدرسة فرانكفورت ، وتبلورت النظرية النقدية كاتجاه
فلسفي معاصر ، فمقدما نقداً للعقل التماثلي ، كما يتمثل في فلسفة
انهوية عند هيجل ، والعقل الأداتي كما يتمثل في الفلسفة الوضعية ،
ونقد أشكال السلطة المعاصرة ، تهيمن على الأفراد والجماعات ،
وتكشف عن مراكيز الاستقطاب الخفية للتسلط والسيطرة ، وهذه
الممارسة النقدية هي التي ساهمت في انجاز المرحلة الثانية من فلسفة
أدورنو التي تقدم فيها كتابه « جدل السلب » ، وساهمت أيضاً
في انجاز المرحلة الثالثة التي قدم فيها كتابه « النظرية الجمالية » .

ولا يمكن فهم فلسفة أدورنو دون الإشارة إلى المفاهيم المعامة
التي تحكم مدرسة فرانكفورت ، فحين عام أدورنو إلى ألمانيا عام
١٩٥٠ ، تابع العمل العلمي للمدرسة ، وعقد ندوات دراسية
عن « هيجل » . وانضم في ذلك الوقت - يورجين هابرماس إلى مساعدي
أدورنو ، بالإضافة إلى جان بياجي - وكانت العقود الأولى من تاريخ
مدرسة فرانكفورت تحت قيادة هوركهايمر (١٨٩٥ - ١٩٧٣) الذي
ابرز الطابع الماركسي الفرويدي في أعمال المدرسة ، بالإضافة للتوجه
النقدي الراديكالي ، ولكن هذا الطرح لم يلزم كل الأعضاء ،
في البحوث والدراسات ، مما ساهم في خلق تعددية نسبية داخل
المدرسة ، وهذا يرجع إلى تمايز هوركهايمر وأدورنو ، رغم
التقائهما حول مبادئ النظرية النقدية وأهدافها ، فلم يد تحول
هوركهايمر من مثل لاتجاه اجتماعي علمي تقدمي إلى ناقد راديكالي
لنظم الليبرالية المثقلة بالبيروقراطية ويرى أنها تتجه بالحضارة
المعاصرة إلى اخفاق ضخم تحت لواء الرأسمالية ، أما أدورنو ، فقد
بدأ من حيث انتهى هوركهايمر ، فقد انطلق من الفلسفة التاريخية لغرض
الاخفاق الحضاري الغربي ، الذي كان من نتائجه ظواهر مثل العداء
للسامية (٢) ، وينتقد أدورنو هذا العداء ، لأنه يهودي أولاً ، ولأنه

ينتمى للنخبة اليسارية الألمانية ، التي كانت تلاقى الاضطهاد ثانياً ، ولهذا تحول لطرح تساؤلات ذات طابع وجودي حول فلسفة الهوية أو العقل التماثلي ، واقترب بهذا الفكر من أرستوتل بلوخ (٣) ، ووالتر بنيامين ، وقاده هذا إلى نشر عدة دراستات هامة مثل (جدل السلب) و (النظرية الجمالية) . واهتم في كلا الكتابين بطرح تساؤل : هل يمكن اكتشاف « حقيقة موضوعية » في ظل « موضوعية التعمية » أو المغالطة ، التي تمارسها المناهج المعاصرة ، التي تغفل دور الوسائط المادية ، والوظيفية الاجتماعية ، وغير ذلك في مجال الأعمال الفنية ؟ وقد استفاد أدورنو من والتر بنيامين (٤) في تطبيقاته العملية التي تقدمها في أعماله ، وتبنى كثير من أفكاره بهذا الصدد .

وقد حاول أدورنو في كتابه (جدل التنوير Dialectic of Enlightenment) بالاشتراك مع هوركهايمر أن يحدد سمات وخصائص العقل الحديث والمعاصر ، والكتاب يعبر عن صور العقل المختلفة داخل الحضارة الغربية (٥) ، فيهاجم أدورنو أحد أشكال العقل المعاصرة - السائدة في أوروبا ، ويميز الصراع الداخلي بين الثقافات الأوروبية ، عن طريق مهاجمة التعارض بين الغرب المستنير والمانيا التي تبدو لدى البعض غير مستنيرة ، نتيجة لوصول النازية إلى الحكم ، مما حدا بجورج لوكاتش Lukach إلى تصوير التطور الثقافي الألماني باعتباره تطوراً مستمراً نحو الأسوأ ، لأنه يتم تدمير العقل بصورة تدريجية ، أثناء الحكم النازي ، مما أدى لذيوع هذا الرأي لدى الحلفاء كأداة ضد دول المحور (التي يتزعمها النازي) (٦) وهذا الكتاب - جدل التنوير - قد مكن أدورنو من أدراك جدليات التطور الثقافي الغربي ، على نحو أتاح له رؤية كيان و هيكل بوصفهم مطورين لهذا التاريخ الثقافي ، على عكس ما كان سائداً في تلك الفترة .

ولابد أن نشير إلى أن كلمة الجدل Dialectic في كتابهما : جدل التنوير ، لا تستخدم بالمعنى الهيجلي ، ولكن أدورنو وهوركهايمر يريدان بها لفت الانتباه إلى الجوانب المتباينة للطابع العقلي والتنويري والنقدي في الفكر الفلسفي في عصرنا الراهن . فقد تم الربط بين العقلانية والتقدم ، مما أدى لاتخاذ العقل موجهاً له في كل خطواته ، أملاً في تحقيق التقدم في العلوم الطبيعية ، ولاكتشاف

التكنولوجيا ، فأصبح العقل أداة ، للتحكم في الطبيعة والبشر ، والعلاقات القائمة بينهما لتحقيق هذا التقدم المزعوم (٧) .

وقد ربط أدورنو - بشكل تحليلي - بين مختلف أشكال التحكم والسيطرة في العصر الحديث ، مثل سيطرة الانسان على ذاته ، والتحكم في البشر (عن طريق اجهزة الاتصال) والسيطرة على الطبيعة ، كل هذه عمليات مترابطة ، لأن قدرات وامكانيات التحكم بالطبيعة مصحوبة - في رأيه - بالاضعاف من شدة اهتمام الانسان بحياته الداخلية والوجدانية والروحية (٨) ومع ذلك يبقى - في النهاية - الدافع الاساسي الذي تنطلق منه كل تصرفات الفرد وهو دافع الحفاظ على الذات . ولكن - وهذه جدلية الحداثة - فإن الذات تفهم هنا بالمعنى البيولوجي البحت ، ولا تفهم في الاطار المتعدد الابعاد للانسان .

— جدول التنوير :

وقد بحث أدورنو وهوركهايمر مصائر العقلانية في عصرنا الراهن ، وامكانياتها للتحرير ، رغم مشكلاتها الضخمة ، وذلك بنقد العقل ذاته ، وقد توصلا الى حكم يتضح من خلال مسألتين :

١ - إن الأسطورة هي صورة من صور تعقيل الواقع ، فمقيد أوضحاً أن الجماعات البشرية - غيما قبل التاريخ - حاولت التخلص من تحكم الطبيعة والظروف الطبيعية المحيطة بها ، أو تعويض ذلك عن طريق « سجن » الأحداث المهددة للجماعات البشرية في تعبيرات ومصطلحات ، وقد أدى هذا الى ضياع أو افتقار الوحدة المرئية بين الصورة الظاهرة والمصطلح أو الكلمة المفردة المعبر عنها . وفي الوقت نفسه ، فإن الانسان الأول القادر على « الاصطلاح » أو التعبير ، اتخذ من الطبيعة موضوعاً ، بأن جعلها أداة او وسيلة لاغراضه ، ولهذا يرى أدورنو في الأسطورة اغداة تشكيل الطبيعة وفقاً لرؤية الانسان . فالأسطورة هي اضعاف الطابع العقلي على الطبيعية ، وتنطوى على التنوير لدى الانسان الاول

٢ - وقد استمر الإنسان المعاصر على نفس منوال الإنسان الأول ، في اصفاء الطابع العقلى على كل الأشياء ، حتى أن العقل المعاصر أو التنويرية المعاصرة تتجه لتكون أسطورة من جديد ، ذلك لأن العقل التنويرى تعامل مع هذه الأسطورة (المؤسسة التى تحكم العقل ، وتتخذ أداة لتحقيق مصالحها) فتبنى مفاهيمها ، بدلا من تأملها وتحليلها ونقدها . بدلا من أن يفقد العقل ذاته ، يتحول لاسطورة ، ويبقى فى عملية عقلية لكل المجالات الحياتية (٩) .

وأصبحت عمليات التقدم الإنسانى مرتبطة باستخدام مزيدا من القدرة على التحكم والتسلط باستخدام العقل الأداة .

وما يقابله من ارغام للطبيعة ، حتى لو أدى الأمر الى مزيد من تعقد المشكلات وتعميقها ، وبذلك يصبح العقل التنويرى أسطورة .

وينبغى أن نؤكد هنا أن جدليات العقل هذه ، لا يمكن الخروج عليها من خلال الجهد الفردى أو الجماعى ، إذ ليس الحل فى الخروج على العقل ، والوقوع فى اللاعقلانية ، أو إزالة العقل ، بل فى مزيد من العقلانية ، أى فى أن يتعقل العقل ذاته ، وقد اتفق هزبريت ماركيز وهوركهايمر مع أدورنو فى هذا .

وهذا الحل الذى يطرحه أدورنو يجعله يقف فى موقف وسط بين العقل المطلق (هيجل) ، والعقل الاجتماعى (ماركس) ، ولكن هذا لا يعنى التوفيق بينهما ، إنما هو ينحاز للشرط المادية التى تفتح الواقع الإنسانى ، فهو يعطى أولوية للخص على العقل ، دون أن يعنى ذلك ضياع اللحظة الجدلية فى التفكير الفلسفى المتعقل لتلك العمليات . وقد حاول أدورنو تطبيق هذا النهج فى مجال نظرية الفن ، حين ربط بين فرويد وماركس فى نظريته للموسيقى فى دراسته التى ظهرت عام ١٩٣٢ بعنوان : فى الموقع الاجتماعى للموسيقى .

وقد بدأ أدورنو أن عملية تكون الفرد المستقل هى عملية تاريخية تقويمية . لا يمكن التخلي عنها أو تفويتها ، ولكن ظهور (الفرد الحديث) يعنى صعود الاحتكار ، وبلوغ المجتمع الاستهلاكى للذروة والتدمير الذاتى للثقافة ، مما أدى لفتراض الوضعية من جديد على

الذات المستقلة . فالعضور الحديثة أدت الى سيادة العقل الإداى ، بما يعنيه ذلك من إنتاج جماعى ، وإعدام جماعى ، وقد قاد هذا الفهم المتشائم لعملية التقدم كلاً من أدورنو وهوركهايمر وبنيامين الى التخلي عن مصطلح التقدم الذى يثير مشكلات عديدة فى المجتمع الشيوعى . الذى أفرز التجربة البتالينية ، والمجتمع الالمانى الذى شهد سقوط الديمقراطية عام ١٩٣٣ ، مما حدا بهم الى إعادة النظر بالنظرية التاريخية الماركسية ، وتبينت الجوانب المظلمة فى الرأسمالية والبيروقراطية المعاصرة .

وقد عبر أدورنو عن هذا فى الدراسة التى أعدها عن التسلطية التى بدأت العصر الحديث (١٠) . لأن مقاومة النزعات اللاعقلانية فى المجتمع تكون عن طريق مزيد من العقلانية ، لاسيما فى مرحلة النازية التى حاولت أن تستبدل الصراع الطبقي بالصراع العرقى ، الذى يتطلب أن يكون الإنسان آلياً ، فيصدق ما يطرح ، دون محاولة لنقد كمال أشكال السيطرة ، التى أصبحت تتبدى فى مختلف الأشكال الحياتية فى العصر الحديث .

ويرى أدورنو أن فلسفة التنوير التى كان هدفها يتمثل فى تحرير الإنسان ، انقلبت من خلال مسار هذه الفلسفة فى العصر الراهن الى هدف مضاد لذلك تماماً ، إذ كرست العبودية القديمة للإنسان الأول ، الذى كان قابلاً للطبيعة ، فأصبح اليوم تابعاً للمجتمع المعاصر ، واستمرت بالتالى علاقات القوى الخفية على الخضوع ، وابعاد الحرية كموضوع فلسفى للنقد الجذرى فى المجتمعات المعاصرة ، وهكذا يتبين لنا أن أدورنو فى نقده لعصر التنوير لم يكن يقصد ذلك العصر فى ذاته ، وإنما ليؤصل رؤيته النقدية للمجتمع المعاصر ، فنتائج التنوير فى الزمن المعاصر ، أدت الى اختفاء دور العقل من نقد الواقع ، وسلب طابع المعقولة التى يضفيها على الأشياء ، لأن فلسفة التنوير فى تجلياتها المعاصرة ، وإن ادعت أنها تسعى الى تحرير الإنسان من عبودية الخوف والأساطير ، وأدخلت العقل كصيغة منهجية للتعامل مع الطبيعة والتاريخ ، فإنها فى ظل المجتمع الزاهن ، استسلمت لأساطير من نوع جديد ، مثل أسطورة التكنولوجيا ، والسلطة ، والتسليخ ، وإنتاج الأدوات وصيغة الكم التى لا تترك أى مساحة للإنسان للانعكاس الذاتى لكى ينتقد المجتمع ، وينتقد نفسه .

إن فلسفة التنوير لم تساعد في انتاج الشروط الاجتماعية التي
تتيح للانسان النقد والنسب ، بل أبعدت جدليات التسلب من داخل
العقل والنفس ، حين سادت الفلسفة الوضعية والتحليلية في صياغة
القضايا الراهنة ، فلم يعد للانسان سوى هذا البعد الجزئي
في تعامله مع الأشياء والكلمات ، وحرص على التطابق معها ، دون
أن تقدم رؤية شمولية ، تتجاوز به البعد الواحد للأشياء ، وقد
ساهم لهذا في تحويل اللغة الى مجرد أداة في يد قوى السلطة
ونتيجة لهذا فلا بد من تاريخ نقدي لعقل عصر التنوير (لا بد أن
نشير هنا الى أن مفهوم التنوير لدى أدورنو لا يقتصر على فلسفة
القرن الثامن عشر فقط ، وإنما يتسع ليشمل كل فكر يسمى
لتحرير الأفراد والمؤسسات القائمة في المجتمع) وكل نتاجات العقل
لها تاريخ ، سواء ما يتصل منها بالعلم ، أو الفلسفة ، فيمكن
تقديم تاريخاً نقدياً لمسار العقل في العلوم الطبيعية ، أو العلوم
الإنسانية ، ولكن هنالك تاريخ آخر ، يشير اليه أدورنو هو تاريخ
جدليات الانعكاس الذاتي للعقل ، تاريخ العقل الخاص حين ينقسم
ويزدوج على ذاته ، فوجد العقل الموضوعي الذي يفهم على رصد
نظام العالم داخل نسق له غاية محددة ، وينطوي بالتالي
على بُعد معرفي وانطولوجي ورؤية للعالم والناس والعلاقات ،
ونجد أيضاً العقل الذاتي ، الذي يخدم تطلعات الإنسانية في ادراكها
لغاياتها وأهدافها ، فالفرد يسعى الى الاحتفاظ بذاته ، وعدم
الذوبان في البعد الجزئي الذي يطبع كل شيء بسماته في المجتمع
المعاصر ، والعقل يوفر للانسان شروط المحافظة على هذه الذات ،
التي يكتفي المجتمع بالمحافظة عليها من الناحية البيولوجية فحسب ،
ويتجاهل به عن عمدة الأبعاد الداخلية للانسان ، لأنه يريد نفيها ...
ومن ثم ينشأ التعارض بين العقل الموضوعي ، الذي يهدف الى
المنفعة ، ويضع منطقاً لها وبين العقل الذاتي ، الذي يكشف عن
السلطة الرمزية للأشياء والأدوات والعلاقات ويسعى للتغيير ... ولكن
الغلبة تحققت للعقل الموضوعي ، نتيجة لسيادة منطق القيمة التبادلية
للفكر وسيادة سلطة الاستهلاك ، مما أدى لانخراط العقل في صيرورة
الانتاج ، وأصبح الفكر خاضعاً لمعايير الصناعة ، ولذلك تتحول
اللغة الى شعار ، مرتبطة بمنظومة خاصة لانتاج الاتصال ، وأصبحت
الفلسفة تابعة ، والانسان يلهث وراء المعلومات والتكنولوجيا ، والاتصال ،
لأنها لغة العصر ، وهذه الحالة يطلق عليها أدورنو عقلانية من

نوع خاص ، تهدف الى تكريس لا عقلانية من نوع جديد ، تستهدف سيطرة الانسان على الطبيعة ، وتأسيس نظام اجتماعى وسياسى يسيطر على الانسان ، ولهذا - فى ظل هذا النظام الذى يبدو عقلانياً - تصبح المعرفة سلطة ، فى يد مالكي وسائل السيطرة ، والمعرفة هنا ليست هى المعلومات فحسب ، وإنما هى التقنية والتكنولوجيا التى لا تسمى لخلق مفاهيم وصور وإنما تريد إستغلال عمل الآخرين .. وفيرس التبعية لديهم نحو السلطة السائدة ..

ويريد ادورنو لفكر التنوير ، ان يستعيد دوره فى تحرير الانسان من الأساطير الخرافية ، القديمة ، والمعاصرة ، ويدفع الانسان الى مبادرة الفعل الحر التى تساعد فى خلق الشروط التى تنمى طاقاته بمختلف أبعادها ، وتحقيق رغباته .

نقد العقل التماثل « فلسفة الهوية » :

اهتم ادورنو بنقد العقل التماثل ، او نظرية الهوية ، التى ترى ان هناك تماثلاً بين الذات والموضوع او تطابق بينهما ، التى أعطاها هيجل مشروعيتها الفلسفية ، وقد سبق لهوركهايمر ان قدم نقداً لفلسفة هيجل ، فبين ان المثالية الألمانية ، من كانط الى هيجل ، حاولت تصوير « الحقيقة » على أنها وحدة الذات والموضوع ، فالهوية - هى النظام الفلسفى الموحدة للعالم ، وهى البنية المنطقية للميتافيزيقا التى يقدمها هيجل حول هوية الواقع مع العقل - وهذا لى تكتشف النظرية النقدية للاعقلانى فى العالم ، وتدرك لاعقلانية التاريخ ، ورفضها لفلسفة الهوية ، لا يعنى الاعتراف بالنظرة الوضعية المحضة للعالم ، بل هى تنقدها أيضاً ، ولكنها تؤسس فلسفى لرفض الأيديولوجيا التى نفترض وجود تماثل وهوية بين الذات والموضوع .

وقد حاول هربيرت ماركيوز تفسير فلسفة هيجل من خلال فكرة السلب أو النفى ، بدلا من مفهوم الهوية ، وذلك لاقامة مفهوم

الحياة-الانطولوجي كأساس أصيل-لانطولوجيا هيكل ، ولذلك لم يوجه نقده بشكل مباشر الى العقل التماثلي عندا هيكل ، ولم ير فيه سمة جوهرية ، على النحو الذي تجسده فكرة النفي في الجدل الهيكلية .

ولكن أدورنتو في كتابه « جدل السلب » يجعل من أهداف كتابه تفويض المماثلة بين الحقيقة والكلية ، فهو يرى أن نظرية الهوية او التماثل لدى هيكل تفترض وجود ترابط منطقي بين الذات والموضوع ، بينما هناك استقلال نسبي او لا تماثل بينهما ، فالذات تمتلك لا تناهيها الخاص ، كذلك هناك مناطق لا معقولة في الموضوع بالنسبة للذات ، وبالتالي يقترح أدورنتو منطقاً للتفكك ، بدلا من الترتيب التماثلي ، وذلك من خلال جدل السلب .

ورغم أن جدل السلب يخرج من داخل فلسفة الهوية ويحاول تجاوزه عن طريق السلب ايضا (١١) فالذات الانسانية ليست في حالة تطابق مع الموضوع ، فهي تخالف الموضوع ، حين تخرج عن الواقعي ، وتمارس قدرتها على دراسة وهمها الخاص ، فالوعي يمكن أن يتخذ من أفكار الأنا موضوعاً للتفكير ، وليس موضوعات الوعي هي الواقع دائماً ، وإنما هي لا تماثل وقد استفاد أدورنتو هنا من هيكل ، وهوسرل بشكل خاص ، فلقد استفاد من مفهوم السلب أو النفي في الجدل الهيكلية ، واستخدمه في تفويض نظرية الهوية ، وهذا يعني أن مبدأ « الملائمات » قد خرج من داخل الهوية (١٢) ، واستفاد من هوسرل حول علاقة الذات بالموضوع ، وطبيعة هذه العلاقة ، التي تجعل العلاقة تتحرك في صيرورة من مفهوم التماثل الى مفهوم عدم التماثل ، فالواقع يتغير ويتشكل في أشكال عديدة ، والذات تقوم بعملية نفي مستمرة لفاهيمها عن العالم ، ولهذا فإن غاوية الذات تتمثل في نقد تصوراتها عن الموضوع ، ونقد الموضوع ذاته ، وقد أدى هذا الى تخلص الفكر من وهم ادراك الواقع بكونه كلياً ، لأن هذا يعني تحويل الموضوع او الواقعي الى كتلة كلية ضمامة ، لكي يتسنى التعامل معها وفق منطق الهوية ، أي الاحالة للذات ، لأنه يتمثل معها ، وبالتالي اغفال الفروق النوعية واللائمات بين الذات والموضوع .

ولكن إذا كان أدورنو ، أو النظرية النقدية أيضاً ، يرفض
 فلسفة الهوية ، أو المماثلة بين الواقعي والعقلي ، فإن هذا لا ينفى
 تبني موقف اللاعقلي ، كمضاد للعقلانية هيغل ، وإنما هو يرضى رفض
 العقل ، ينأى من نقد العقل لذاته ، وحدوده في الواقع والتاريخ ،
 وقد بدأت هذه الفكرة - في تاريخ الفكر الفلسفي - لدى كيركجارد
 الذي أعد أدورنو أطروحته عنه ، الذي قدم نقداً فلسفياً لمفهوم
 الهوية ، والتطابق الذي أقامه هيغل بين الداخلي والخارج والواقعي
 والعقلي ، وقد حاول أدورنو تطوير أفكار كيركجارد في هذا ،
 لكنه في نقده للعقل التماثلي عند هيغل لم يدفعه هذا إلى اتخاذ
 موقف لا عقلاني ، وإنما دفعه هذا لمزيد من العقلانية ، والكشف عن
 عقلانية مغايرة ، تتدرك التهتك والاختلاف ، بدلاً من رده إلى التماثل
 (وهذا يستدعي الإشارة لمفهوم العقلانية لدى النظرية النقدية بشكل
 عام ، وأدورنو بشكل خاص) . انظر الهامش رقم ١٣ . وإدراك
 أن العنصر غير التماثلي في الواقع ، وغير المتطابق مع الذات ، هي
 سلب لمفهومها المثاليات من الواقع ، ونفياً لواقع راغب متعبر في
 ظروف جديدة . فأدورنو لم يقع فيما وقع فيه كيركجارد ،
 وإنما تجاوز هذا إلى دائرة أعمق ، تجسد اللاتماثل ، وهي دائرة
 الجمالية ، التي لا تسعى إلى تصويير ما ينبغي أن يكون ، بل تقع في
 معيارية أخلاقية ، وإنما تقدم الخبرة الحسية بها هو موجود
 مباشرة ، بل قدم أدورنو نقداً للحل الذي يقترحه كيركجارد في
 نقده لنظرية الهوية عند هيغل ، فالبديل الكيركجاردى يقدم حلاً
 ذاتياً ، وبالتالي يفاد إنتاج المثالية الهيكلية في نوع من انطولوجيا
 الذات العينية . وهذا لا يجعلنا نتجاوز عن الصيرورة الزمانية ،
 ونقتلص النزعة التاريخية إلى إمكانية مجردة للوجود في الزمن . فأدورنو
 لا يعنود إلى المفرد كرد فعل لرفضه للبند الكلي ، كما يفعل
 كيركجارد ، وإنما يركز على فكرة التوسيط في المنطق الهيكلية ،
 تقوم بدور جوهرى لسلب الفردى والكلى في تطابقهما المحض ، ذلك لأن
 الموقف عند الفردى هو موقف لا عقلاني ، في مقابل الكلى العقلاني
 الذي يهيمن على كل شيء . وهنا استفاد أدورنو من هوسرل بشكل
 مباشر ، في حل هذه الاشكالية ، من ضرورة عقلنة العقل ، أو نقداً
 لمفهوم العقل الشائد الذي يتركز في الكلية كمفهوم أولى للمثاليات
 بين الذات والموضوع . وقد ساهمت فلسفة الهيكلية في نقد فلسفة

الهوية أيضاً ، فقد ناهمت في إبراز طابع عقلانية الهوية ، فبينت أن التفكير يقتل الموضوع ، بشكل يكون العقل معه قاتلاً للحياة ، وبينت أن البنيات الموجودة في الأشياء لا تنتج عن الذات الانسانية التي تفكر وتراقب ، بل هي موجودة موضوعياً ، ولكن فلسفات الحياة ، تضحى بالعقل الذي يقتل الحياة ، فتصير فلسفة العقلانية ، فتقع في المباشرة ، وهذا ما يرفضه أدورنو أيضاً (١٤) .

فأدورنو ، وهوركهايمر ، ليسا ضد كل عقلانية ، وإنما هما ضد عقلانية الهوية ، التي تفترض ثنائية ، مضرة ، بين الذات والموضوع ، وضد العقلانية التي تناسس على وأحدية « الهوية / الحياة » ، فالنظرية النقدية ضد أخذ أشكال العقل ، الذي بدأ بالظهور في تاريخ الفكر الفلسفي على يد ديكارت ، وقسم العالم الى مختلين مستقلين ، هما الجوهر المفكر ، والجوهر الممتد ، وحاول الفكر الفلسفي بعد ذلك حل هذه الثنائية عن طريق القول بالتطابق بين الواقعي والعقلاني ، وقد حاول كانط قبل هيجل حل هذه الاشكالية ، بنقد العالم الذي يتأسس على الميتافيزيقا ، الذي عبر عن نفسه في النزعة الوضعية والبرجماتية ، التي حصرت العقل في نطاق ضيق ، وحولته الى مجرد آلة ، وبالتالي كان طبيعياً أن تدافع النظرية النقدية ضد هذا المصير الواقعي الذي حول العقل الى أداة لاحكام مزيد من السيطرة على الإنسان (١٥) .

ونقد العقل لا يعنى نقل المفاهيم والتصورات النظرية فحسب ، التي تتحول لايدولوجيا لمرآكز الاستقطاب ، وإنما نقد هذه المفاهيم كما تتبدى في نقد السلطة والمائلة ، ونقد مفهوم الحرية البورجوازي ، ونقد النازية ، والكشف عن آليات السيطرة في الثقافة ، ونقد الدولة الحديثة التي تجسد العقلانية ، هذا الى جانب نقد الفكر الفلسفي ، وتحليل مكونات الحساسية الجمالية .

١- نقد الوضعية :

يجزء نقد أدورنو للوضعية ضمن محاولته الكشف عن الأبعاد الاجتماعية والسياسية للمناهج الفلسفية المعاصرة ، التي استفادت منها

العلوم الانسانية ، فلقند أدورنو اختيار أدورنو الوقوف مع فلسفة لمارتن هيدجر ضد الوضعية التي تنسب الانطولوجيا ، وذلك لانهم سانيتميانا فعلا الى نفس السياق التاريخي ، وهيدجر يسزود العالم التاريخي باساس انطولوجي ، من خلال مفهومه عن الشلق الانساني وفلسفة العقل

وياتي نقند أدورنو للوضعية كنظام مفهومي للمعرفة ، لانه يشكل سلطة رمزية يرفعها المجتمع المعاصر ، ودور الفلسفة عند أدورنو - هي إعادة النظر في الوجود والمألوف ، ولا تفصل بين العلوم الاجتماعية والفلسفة ، واختلاف أدورنو مع الوضعية التي يراها هوركهايمر التكنوقراط الفلسفية - ليس اختلافا حول حدود المجالات المعرفية ، او على موقع العلم في المجتمع المعاصر ، وانما هو اختلاف جوهري في الفهم لقضايا الواقع والمجتمع والمجدانة ، وهو اختلاف بين منطق لا يعزل الظواهر الانسانية عن مكوناتها الداخلية والخارجية ، وبين منطق مكربس لجعل معرفي واحد ، وأدورنو لا يفصل بين النظرية والممارسة ، بينما الوضعية تضيق منطقها لنظرية العلم ، ولا تتجاوز هذا لمحاولة تاويل الواقع ، ولا تتفاعل مع الأسئلة التي تثيرها العلوم الاجتماعية

وقد بين أدورنو في « جدل السلب » ان المجتمع كلية لا يمكن ان يفهم الا من خلال الفرد ، والفرد يتحدد وتتضح ملامحه من خلال المجتمع ، الذي يتجذر في اعمالي الفرد ، وبالتالي فإن الفلسفات الوضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر التوتر بين الفرد والمجتمع ، الذي عبر عن نفسه في انهيار العقل وتحوله الى أسطورة بربرية معاصرة . وبالتالي فبين نقند الوضعية وفلسفة الهوية هو « نقند الفلسفة » ودورها في الحياة المعاصرة (١٦) .

وقبل التفكير هو في خد ذاته سلب ، ومقاومة لكل ما يفرض على الانسان ، حتي قيل ان يتخذ أي مضمون خاص ، لانه يعنى ضمنا التخلي عن الايديولوجيا التي تصف بالتفكير الانساني نحو التزام معايير وضعية ، في تناول قضايا وإشكاليات الواقع . والتفكير المنطبي الذي ينادي بئنه أدورنو يسعى الى تجاوز غشاظر الحاضر وما يفرضه من معطيات ، واستشراف ما وراء هذه الدائرة المائلة

أولها ، الى ماهو خفى ومكبوت ومقنوع ، بفعل مراكز الاستقطاب
التي تتخذ من الفكر سلطة رمزية ، وذلك لتجاوز الوضعية ولنتائج
الجدائة (١٧) ، ولا يقف الأمر عند الفلسفة الوضعية ، وإنما يتسع
ليشمل نقد الحادية الجدلية ، وممثلى الإتجاه الوجودى ، فالتفكير
الفلسفى لديه هو « سلب » للمفهوم وللأنساق الفلسفية الجاهزة ،
وللزمن المعاصر وللعقلانية التي تقترن دائماً بالتكنولوجيا الناجمة عن
التوسيع فى استخدام الأدوات ، وللجدائة التي تربط نفسها بصورة
المجتمع المعاصرة ، دون أن تتجاوزها ، مفهوم جدل السلب . عند
أدورنو : هو النقد الذاتى الجذرى للعقلانية المعاصرة التي ترتبط
بالتكنولوجيا وأدوات الاتصال .

ونقد أدورنو للوضعية يأتي من تقيدها بالتجربة التي الحدد
الذي يجعلها تلتزم بالواقع فى صورته القائمة بالفعل ، دون أن تتطرق
الى الإمكانيات التي قد تكون كامنة فى قلب هذا الواقع ، وبالتالي
فهى تكرر لما هو قائم ، وعاجزة عن نقل ماهو ممكن الى
مستوى الواقع الفعلى .

وقد قدم أدورنو نقده للوضعية فى كتابه جدل السلب فى
الجزء الثانى : جدليات السلب : مفهوم ومقولات ، لنفى الصيغة الوضعية
للفكر ، فالسلب لديه هو الوسيلة لاتخاذ موقف إيجابى من العالم
الحيط بنا ، وقد ركز أدورنو - فى نقده للوضعية على وضعية
القرن التاسع عشر ، والوضعية المعاصرة ، فالوضعية تريد أن تدرس
المجتمع الإنسانى على النحو الذى تدرس به العلوم الطبيعية ، ويبدو
هذا الهدف مغرياً لكل من يحرص على تقدم العلوم الإنسانية ،
لكن هذا النهج يعبر عن رغبة خفية الى الحيلولة دون وقوع أى
تغير ثورى فى نظام المجتمع ، لأن عالم الطبيعة لا يسعى الى تغير
الظواهر التي يبحثها ، بل يكتفى بتسجيل ماهو موجود أمامه .
فالوضعية تريد للفكر أن يحلل الظواهر الموجودة كأمر واقع ،
لا سبيل للاعتراض عليه ، أما محاولات الثورة على هذا الواقع ،
أو تغييره من جذوره فتوصف بأنها محاولات غير علمية ، وهو
وصف لم يعد غريباً أمام سيادة النموذج الوحيد للعلم ، فى
نظر الفلسفة الوضعية ، وهو نموذج العلم الطبيعى ، فيكشف بذلك
عن الجوهر الذى يخفى وراء مظهر الوضعية التي تحتفى بالعلم ،

والتخيل عنصر غائب عن الوضعية ، لأنها تنطلق من الحاضر لحساب ،
وتكوين صورة عن المستقبل لا تستند كلها من الحاضر ، بل من
التخيل ، وهو عنصر لا غنى عنه لأي محاولة تهدف إلى تغيير
الواقع إلى الأفضل . أما الوضعية المنطقية المعاصرة ، وما يرتبط بها
من فلسفات تحليلية لغوية متعددة ، فهي تركز بدورها على تحقيق
الوضوح للفكر عن طريق الاستخدام الدقيق للألفاظ ، والتحليل
التشريحي للقضايا اللغوية ، وهذا هو هدف وضعية القرن التاسع
عشر أيضاً ، لأنه لابد عند الاهتمام المفرط بالتخيل اللفظي أن
يوجد حاجز بين الفكر ، وبين الواقع ، ويشير أدورنو عدة أسئلة
حول هدف الدقة والوضوح : « هل الهدف واضح بقواعد التقنيين
المعقل العقلاني ، ولكن يفكر وفق طريقة واحدة ، تعبّر عن قيم
بما في الواقع ؟ » ، « هل الهدف قصير المدة الفلسفية على التخيل
اللغوي ، دون تجاوز هذا لفهم الإنسان لذاته وعوالمه » ، ولما رمت
جدليات الانعكاس الذاتي للوعي ، وبالتالى بالفلسفة عند أدورنو ، هي
التي تثير الأسئلة ، حتى لو كانت تلك التي تدخل من الوضوح من إيجل
خوض أسئلة عن الحرية الإنسانية ، والإمكانات التي يطرحها واقع
المجتمع الإنساني في عصر الاستهلاك ، لأن جواهر الفلسفة النقدية ،
وعدم عزل الفكر عن الواقع ، ولذلك فإن الفلسفة التحليلية لا تعترف ،
بالعزل أو التجاوز .

- جندل السلب : العقل والهيمنة :

وقد ترتب على نقد أدورنو للفلسفات المعاصرة ، أن يطرح
سؤاله عن الصيغة المقترحة حول علاقة الإنسان بالواقع (١٨) ، مادام
ينقد فلسفات الهوية والحياة والوضعية ، ورغم أن يقينه أنها قد
سبأه في تجذير موقفه فيمتا بعد ، من خلال هذا التنبؤ ،
ولو وقفت نظرتة عند هذا الحد ، لأصبح موقفه كائناً ، الذي
رفض العقلانية ، (التي ترد المعرفة إلى العقل) ، ورفض التجريبية
« التي ترى في التجربة مصدر المعرفة » فهو يعيد ضياعة القضية
على نحو ، يكفل له تجاوز الكائنية ، إذ يرى أنه لا يمكن تقسيم
العقلانية والتجريبية بمعزل عن النسق الاجتماعي ، وأن هذا التقسيم ،

كبيان مرتبطاً بتقسيم العمل في المجتمع الإنساني ، مما يكشف عن
وعى علمي مزيف بالنسبة لبقية الحياة الاجتماعية ، وزيف هذا الوعى
يأتى من قبوله لهذا التقسيم .

وبحل الامر لا يقف عند تأسيس علم اجتماع المعروفة ، أو إبراز
الطابع الاجتماعي للفكر الإنساني ، وتفتيشه الأخير وفهم الوظيفة
الاجتماعية التي يقوم بها ، وإنما يتعمق تجاوزه لهذا باتخاذ موقف
نقدي ، تجاه المجتمع ، والدولة ، والفرد . وقد حدد هذا
وظيفة الفكر النقدي في تجاوز التعارض بين الفرد التلقائي والوعى
لأهدافه ، وبين العلاقات الناجمة عن صيرورة العمل التي يعتمد عليها البناء
الاجتماعي ، فلا يتعلق الامر بتخليد الواقع الاجتماعي ، بل بالتفكير في هذا
الواقع اللإنساني الذي يعيشه الفرد ولهذا كان بحث أدورنو عن شكل جديد
من التفكير الفلسفي ، فلا يكفي أن يلعب الدور الذي يتطلبه النسق الاجتماعي
للناس . وهذا يتم من طريق « فيكر التجريبية » التي يستوعب
البنى الأنسية لعمل الإنسان ، ويحلل فكرة التنظيم الاجتماعي الذي
يوافق العقل ومبدأ المحال للجماعات ، فتستند شرعيتها في الكشف عن الوجه
الخفي والقموع من الواقع (١٨) ، من أجل تغيير كل المجتمع ،
وهذا ما يستند منه طاقاتها الخاصة . ولهذا فالمنهج الفلسفي في
جوهره لدى أدورنو هو معارضة الواقع ، وتعزيز النزاعات التي
تكشف عن اغتراب الانسان وتشويهه ، ولذلك فهي تركز على كشف
هذا التطابق الخادع ، والاهتمام بالوسائط التي تساعدنا في نقد
العقل باستمرار خلال المراحل التاريخية ، والفكر هبوي مضبوط
تاريخي ، وهذا جعل أدورنو يركز على أربع نقاط تميز منهجه
الفلسفي :

١ - العقلانية : وهي نقود العقل لذاته دائماً ، من مواقع مثقل ،
وهذا لا يتأتى إلا باستبعاد مؤسستين أهم هما : الدولة والحزب
لأن الدولة والحزب كلاهما يستخدم العقل الاداتي ، ويستبعد
العقلانية في مفهومها الشامل .

٢ - السلب : فالفلسفة لديه هي تفكير بالسلب ، وتستخدم شرعيتها من
سلب الواقع لحياته ، واعادة انتباهه ، ولهذا السلب يجند
الوظيفة الجوهرية للفلسفة التي تطرح المسئلة دائماً ، تنفي عن

خلالها للتحرر الانساني في كل ابعاده الجسدية والسياسية والاجتماعية والفكرية .

- **الوسائط :** إن نقد المجتمع ، لا يعنى نقد المفاهيم التى يركز إليها هذا المجتمع فحسب ، وانما تعنى - أيضاً - نقد الوسائط الثقافية التى تعبر عن صورة الحياة اليومية ، فليس هنالك فصل بين صورة الفكر ووسائطه .

- **المادية :** استفاد أدورنو من الماركسية ، فى تحليل الطابع الاجتماعى للفكر ، وكل فكر هو واقعة تاريخية أيضاً ، ولكنه لا يقف مع الماركسية تماماً ، وانما يعيد نقدها من الداخل ، وكل واقعة مادية فى الواقع الاجتماعى تشير الى عناصر فكرية أيضاً .

وهذه النقطات تجتمع فى اعادة بناء الموضوعية ذات الطابع النقدى ، من خلال الالتقاء مع الموضوعية الاجتماعية عن طريق العلم ، ومادية التحليل النقدى الذى يقدمه أدورنو هو رد فعل تجاه ميتافيزيقا هيدجر والهيمنة الفلسفية للوجودية الالمانية التى مثلها بوبر وياسبرز ، اللذان نقدهما فى جدل السلب ، واستند فى نقده الى أن المنظور الفلسفى للوجودية قد أسى رؤية ايديولوجية غامضة ، فهى لا تمارس أية فاعلية فى نقد أشكال السلطة فى المجتمع ، فى الوقت الذى تدعى فيه نقد الاغتراب ، ولقد ميتافيزيقا الوجود الانسانى فى شموليته المطلقة . وقد حاول أدورنو تجربة نقد العقل من خلال جدل السلب على أساس أن هيجل قد أكد على أن العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته ، دون أن تضع مكوناته الضابطة لعملياته .

ويشكل كتاب « جدليات السلب » حلقة الوصل بين التأسيسين الفلسفى الاجتماعى لفكر أدورنو النقدى ، وبين توجهه نحو علم الجمال فيما بعد ، وفيه تجاوز نقد العقل ، الذى يسيطر على أعماله السابقة ، فهو ينتقل من نقد العقل كموضوع للتفكير النقدى الى صيغة عينية وتاريخية تتيح له نقد المجتمع المخلص ، فالديناميكية التى يتضمنها جدل السلب تركز على قنطرة أخرى للعقل يسميها أدورنو « بالتفكير الثانى » ، ويقصد بها ذلك النوع من التفكير

الذي يتجاوز القشرة الخارجية للواقع ، لا يسعى لجوهره ، وإنما لكي يقوم بنفسه هذا الواقع الذي يستند إلى عقل مستخدم من قبل السلطة التي تقوم باستقطاب الجماهير تحت شعارات وُدعتاوى ، تروجها باستمرار ، وهذه الآلية الجديدة - التفكير الثاني - تناقض ضد العقل الاستهلاكي بفضل فعل عقلائي يفترضه العقل النقدي ، بمعنى أن العقل يكون مغترباً عن نفسه ، ومتواتراً ، بحيث يحتفظ بقدرته على «سلب» الواقع ونقده دون أن يتسلم استيفائه ، ودون أن يندرج العقل تحت هيمنة النوع البهادي الفكري المؤسسيات القائمة (١٩) .

ويستعين العقل في صراعه الثانية بالأعمال الفنية ، لكشف وأخذية العقل المسيطرة على الواقع ، التي تبدو أنها الصورة الوحيدة للعقل ، لأن الأعمال الفنية تبين من خلال أشكالها الجمالية ، ومنطقها الداخلي ، أن هناك صورة أخرى للعقل ، هو العقل الخيالي الذي لا يندرج تحت سواء العقل الاستهلاكي (٣٠) . ولهذا يتحول تفكير الأعمال الفنية إلى العمل الفلسفي ، يكشف عن إمكانات الحرية التي تجر حشاها الإيهام الفنية ، أو جعل السلب في جوهره ، محاولاً لتأمين مازق الوشوع في شبكة الاستلاب التي يحيط بها أتيان الواقع ، لأنه - أي الديالكتيك السلبى - لا يحقق تمام عن حالة التفكير الانتولوجية ، التي تعزل الفرد عن المجتمع المادى وفولنته المؤسسيات ، ولهذا تحول التفكير الوجودى إلى فكر أيديولوجى داخل الهيمنة البيئات العقلانية الاستهلاكية .

وقد أوضح أدورنو أن الفلسفة لا ينبغي أن تعيش في عالمها الخاص ، الذى انقطعت روابطه بعالم الإنسان ، بل أنها ترتبط بممارسة الإنسان العملية وبالوجود العيني الذى لا يفهم بمعزل عن الملاحظة التاريخية التى يتحقق فيها وعن المجتمع الذى يحدد قدرات الإنسان وإمكاناته . والعناصر السابقة التى أثرنا فيها لا تعنى أن تقتصر الفلسفة على ماهو عيني وبشائر ، أو تلزم بعالم الواقع على ماهو غيبي ، أنها على عكس ذلك تستخلص من الواقع ما هو ممكن لحيته ، وبذلك يمكن القول إنها فلسفة تعترف بالواقع من ناحية ، وترفضه من ناحية أخرى ، ولابد أن تتسلم كل فلسفة نقدية

يقدر من عتصر « السلب » هذا ، وليس هناك حد فاصل -
لدى أدورنو - بين الممكن والواقع ، لأن الواقع لا يفهم إلا بالاشارة
الى وجود هذه المكتات في الماضي ، واحتمال تحققها في المستقبل ،
ولهذا كان الوجود والممكن متداخلين ، ويستحيل فهم أحدهما بدون
الأخر .

وبالطبع لا يمكن تحليل كتاب أدورنو جدليات السلب هذا ،
والتعرض لكل ما يثيره من قضايا ، فهذا يحتاج الى عمل مستقل ،
لا سيما أن أدورنو لم يكن يؤسس فيه لتكوين فلسفته الخاصة ،
يقدر ما كان يهدف الى تأسيس فلسفة للنظرية النقدية التي ينتمى
اليها . فالكتاب محاولة لتقديم تاريخ نقدي للعقل المعاصر ،
وللفلسفة المعاصرة ، وهو مكتوب بطريقة اشارة القضايا ، وتعبرية
وقائع العقل من الزيف الذي يتجلى به ، فهو ممارسة مزدوجة
للنقد .

والكتاب يتكون من ثلاثة اجزاء ومقدمة : ففي المقدمة التي
تمتد من صفحة ٣ - ٦٠ (في الترجمة الانجليزية التي صدرت عن
١٩٧٣ ، وقام بها « استون » E, B, Ashton) يتناول أدورنو الاسئلة
المطروحة على الفكر الفلسفي حول إمكانية الفلسفة في عصرنا ، وكيف
تكون نقطة البداية هي جدليات السلب ، وليس تكريس لنا « هو
قائم ، وهذا يتطلب شرح طبيعة العلاقة بين الواقع والجدل ،
ويقدم نقدا لهيجل ، ومن خلال هذا النقد ، يستفيع أدورنو
من هيجل ، وبين أن التوحيد بين العقل والدولة الذي كان يريده
هيجل ، لم يتحقق في التاريخ ، لأن العقل بمفهومة الجدلي الذي
يتجاوز كل حالة زاهنية ، فقد تم استبداله بالعقل الإداري ، وليس
تفليح الفلسفة - التي أصبحت أداة في يد أصحاب السلطة ، مثلها مثل
كثير من العلوم الإنسانية التي فقدت استقلالها ، وأصبحت تابعة
للسلطة ، وتقوم بتبرير أفعالها ، أو اضعاف الطابع العقلي عليها ،
وإذا كانت الفلسفة قد فشلت في الالتزام بوعدها في تغيير الواقع -
في القضاء على الانفصال والافتراب بين الانسان والواقع ، من خلال
المؤسسات ، فإنها مدفوعة الى انتقاد نفسها ، وهذا النقد الذاتي
للفلسفة هو ما تقدمه أدورنو . والفلسفة مطالبة بالتعبير عن هذا

الفشل ، ونقد الانساق الفلسفية التي تدعى امتلاك الحقيقة ، فالنظرية النقدية تنطلق من اعتبار أساسي يؤكد على أنه ليس هناك فلسفة أو نظرية يمكن أن تمتلك الحقيقة كلها ، وهذا لا يعني أن النظرية النقدية تمتلك الحقيقة ، وإنما تطبق هذا على نفسها أيضاً ، فهي ترى أن هذا الادعاء بامتلاك الحقيقة حالة من حالات الوهم ، فالفلسفة لا تقدم الحقيقة لكنها تساهم في تحرير الإنسان من عناصر الاستقطاب المعاصرة .. ولهذا قدم أدورنو نقده للفلسفة الوجودية والوضعية ، وأعاد صياغة الأسئلة حول التراث والمعرفة ، والأشياء واللغة والتاريخ .

والجزء الأول يتعلق بالانطولوجيا ، وهو يتفرع إلى جزئين ، الأول عن الحاجة الانطولوجية للإنسان المعاصر الذي يطرح أسئلة عن مقوى الوجود ، حين يغتنى من التشيؤ ، ويشعر باختناق الواقعية Unsuccessful Realism ، ويدرك أن حاجاته الحقيقية هي التي تشكل جوهر وجوده ، وليست تلك الحاجات الزائفة The wrong need التي يغرسها فيه المجتمع الاستهلاكي المعاصر .. وهذا لمن يتأتى بنقد الانطولوجيا المعاصرة التي لا تهدف إلى تجاوز الوجود كمينا هو ، وهذا ما أوضحه في القسم الثاني من هذا الجزء الكينونة والوجود Being and existence ، لأنه لا بد من تجاوز الأساطير المعاصرة ، وممارسة الشعور بالزمن ونقد انطولوجياتنا الذاتية ، وهذا لمن يتأتى إلا بتجاوز البعد الواحد للإنسان .

والجزء الثاني عن جدليات السلب : المفهوم والمقولات .

ولمسه يكشف عن منطق جديد لتناثر الذات الإنسانية ، وتوزعيتها بين مختلف أوقات العمل ، ويقدم نقدا لفلسفة الهوية ، لينتج عن منطق آخر لتشتطي الإنسان وتوزعته ، بدلا من الوحدة والتطابق التي نقوم باستقاطها على العالم ، ولا تدعنا نكتشف عما به من مراكز للاستقطاب .

وفي الجزء الثالث من الكتاب يقدم أدورنو نماذجاً للاشكاليات التي أثارها طيول الكتاب ، فالجزء الأول والثاني اللذان احتسلا

مائتى صفحة من الكتاب بمثابة النقد السلبي للفكر ، والجزء الثالث نقد للقضايا فى تعيينها فى الواقع والتاريخ ، ولذلك يتخذ العنوان الفرعى له وهو : الحرية .

فيما وراء نقد الانسان الجزئى ، وفيه يقدم دراسة عن العلاقة بين الحرية والمؤسسات الاجتماعية ، ويستخدم التحليل النفسى بوصفه تجسيدا لطواهر مادية تعتمد فى النفس الانسانية ، فالمكبوت أو المسكوت عنه ، هو لا شعور تأبى السلطة السائدة التعبير عنه . ويقدم فيه نقداً لفلسفة كانت ، وتحليلاً للخبرة الذاتية للحرية ، وحلل المجتمع المعاصر بوصفه مضادا للنزعة الفردية التى تعبر عن كيان الانسان الداخلى ، وبين صور تجريد الوجود الانسانى من الطابع الانسانى عن طريق تحليل الوضع الراهن للحرية وارتباطه بمفهوم دولة المؤسسات .

وفى الفرع الثانى من هذا الجزء الذى يتخذ عنواناً له : روح العالم ، والتاريخ الطبيعى ، وهى مناقشة لمفاهيم الفلسفة الهيكلية فى الربط بين التاريخ والميتافيزيقا .

وفى الفرع الثالث من هذا الجزء الثالث يقدم أدورنو تأملات فى الميتافيزيقا ، يبين فيه العلاقة بين الميتافيزيقا والثقافة ، وهذا الجزء ربط بين جدليات السلب ، والنظرية الجمالية عند أدورنو من خلال الثقافة .

ـ موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى :

يأتى المشروع الجمالى لأدورنو كنتيجة لمشروعه الفلسفى ، فهو فى تحليله النقدى للفكر الفلسفى والمؤسسات الاجتماعية والسياسية ، انتقل الى دراسة النتاج الثقافى ، وخلص الى أن الفن « كممارسة » هو ضرورة على المستوى الأنطولوجى للخروج من أسس « العقل الادائى » والعقل التماثلئى السائد الذى يوحد بين العقل والدولة ، لأن الفرد يتخثر ، أو يمارس حريته فى الفن ، ولهذا حاول أدورنو أن يبقى الفن مستقلاً عن الخيانة الواقعية ، ورفض أى ربط

بين الفن وغيره من المؤسسات ، وبين أن القوانين أو النظريات التي تضع الفن في سياق محدد ، فإنها تقضى عليه ، لأنها تقضى على قدرة الإنسان على التخيل ، لتجاوز الحالة الراهنة للواقع .

فهو قد انتقل « للجمالى » كصيغة للخروج من الدائرة الحكمة حول الإنسان المعاصر ، فهي نقلة فلسفية ، تمثل المرحلة الثالثة من تفكيره ، غفى المرحلة الأولى ، قدم نقداً للفكر الفلسفى ، ومفهوم التنوير ، ومفهوم العقل فى الحضارة المعاصرة ، وفى المرحلة الثانية ، قدم منهجه المتمثل فى جدل السلب ، وهو متأثر فيه بهيجل ، وهو المنهج الذى صار الدستور الفلسفى للنظرية النقدية ، وفى المرحلة الثالثة ، قدم النظرية الجمالية ، فهو قد انتقل من نقد الفلسفة والجمع إلى دراسة الجماليات ، بوصفها تجسيدا ليوتوبيا النتاج الثقافى فى المجتمع المعاصر . والمقصود بالجماليات لدية دراسة انماط التعبير الجمالى فى الفنون المختلفة ، وركز بشكل خاص على الادب والموسيقى ، وركز أيضاً على تقديم تحليله النقدى لكانه الفن فى المجتمعات التى بلغت مرحلة متقدمة من الاستهلاك ، وربط بهذا بين النتاج الفنى ومظاهره ، وبين أجهزة الدعاية والاتصال ، والدور السياسى لأجهزة الاستهلاك الجماهيرية ، التى تعمل على « صناعة ثقافة » ، تصدر من خلالها للإنسان مفهوماً عن الحياة اليومية ، تكون من شروط إنتاجها ، استهلاك أدوات ومنتجات معينة ، مما يسهم فى ترويجها ، وكشف فى هذا عن حقيقة الثقافة التى يتم صناعتها عبر أجهزة الاتصال من اذاعة وتليفزيون وصحف ، وهى ثقافة مصطنعة ، لا تمثل حاجات البشر الحقيقية ، وإنما هى من إنتاج المجتمع الصناعى والتكنولوجى المتقدم ، الذى تغدو الثقافة فيه ثقافة آلية ، تمثل الواضع الصناعى المفترب ، وهى ثقافة تخديرية للجماهير ، لأنها تحاول صياغة وجدان الجماهير فى سياق يتفق مع مصالح المؤسسات السائدة ، ولهذا لا تمثل هذه الثقافة المصنعة المحتويات الجذرية لثقافة الجماهيرية ، وإنما تحاول اقتلاع الجذور والمياليات الثقافية التى لا تتفق مع مشروعها الثقافى الذى ينزع نحو تنمية الاستهلاك ، ولهذا فإن الثقافة المصطنعة تكشف عن مشروع تنموى ، غريب عن حاجات الجماهير ، يحاول اقتلاع الجماهير بتبنيه ، وهذا المشروع يخلق ثقافة استهلاكية جماهيرية تعمل على أرضاء حاجات جماعية ، هدروية بعناية ، وهذا مما

نلاحظه في الاعلانات ، التي تروج لمنتجات قد لا يكون الانسان في حاجة اليها ، ولكنها بالالاحاح ، تتحول الى جزء من الحياة اليومية ، واستمرار هذه الثقافة يعمل على ترسيخ النظام السائد ، وهيمنة الدولة ومؤسساتها . فالفن كممارسة هو خروج عن الثقافة التي تصنعها اجهزة التسلط والهيمنة ، لانه لا يرتبط بها على نحو مباشر ، وحين يتداخل معها في علاقة مباشرة ، بحيث يرتبط وجود الفن بها ، فإن الفن كجوهر لفعل التحرر ، يموت ، ويتحول لسلعة استهلاكية ، ويتحول الفن لأداة لتخدير الجماهير ، وتدجينها في صورة معنية ، هذا على النحو الذي تحول فيه العقل الى أداة لتحقيق مزيد من السيطرة على الجماهير ، وهذا يعنى أن أدورنو قد توصل لرؤاه يصدد الفن من خلال تحليله للثقافة السائدة في المجتمعات المتقدمة ، وحلل طبيعة العلاقة بين الثقافة وأجهزة الاتصال ، ومن خلال نقده للنساج الثقافي كمعطى فكري .

فأدورنو قد بدأ بنقد الاسس التي يقوم عليها المجتمع المعاصر من خلال نقده للفكر الفلسفي ، ثم أعقبه نقد المجتمع ، والمرحلة الثالثة هي نقد مظاهر هذا المجتمع كما يتجسد في النساج الثقافي ، وبالتالي فإن نظريته للفن هي جزء من نظريته للثقافة ذاتها ، وقد ساعده منهجه السلبى في اكتشاف ثقافة الظل ، وهى الثقافة السلبية ، المضادة لثقافة الاستهلاك ، وهى الثقافة التى ينتجها الفن ، لنفس ككل صنوبر الاغتراب السائدة في الحياة اليومية ، والفن في صورته السلبية تلك هى التى تقوم بفعل التحضر ، هو الفن الوحيد المتساج له الوجود ، بينما الفن الذى يكرس لما هو قائم هو الفن المحكوم عليه بالموت ، لانه مرتبط بقانون الحياة التى يروج لها أو يعبر عنها ، فينتهى أو « يموت » على حسب التعبير الهيكلى . بانتهاء اللحظة التاريخية والاجتماعية والسياسية التى يعبر عنها ، أو يدخل في سياقتها ، ولهذا فهو يرى في بعض الأعمال التى تزعم الخداعة ، أنها تؤكد صورة المجتمعات الصناعية ، ولا تسعى لنفيها .

وهذا قد دفع أدورنو الى تحديد طبيعة العلاقة بين الفن والواقع ، ويتخذ موقفاً من الجمالية الماركسية ، التى ترى أن هناك علاقة مباشرة بينهما ، وهذا ما سوف نتعرض لانه بالتحليل في معرض حديثنا عن النظرية الجمالية لديه ، والمنهج الذى يتخذه أدورنو في تقديم رؤاه الجمالية هو نفس المنهج الذى سبق له استخدامه

في تقديم أفكاره الفلسفية ، فهو يبدأ بنقد الفكر الجمالي ، ومظاهره وأغاقبه ..

ولم يظهر المشروع الجمالي لأدورنو بعلم الجمال وطموحه لتكوين نظرية جمالية مرة واحدة ، وإنما نجد بوادر هذا الاهتمام بالمشروع الجمالي منذ كتابه « جدل العقل » الذي درس فيه بعض القضايا الجمالية ، بل استخدم النصوص الأدبية كصور عينية للاغتراب الفكري وإستلاب الوعي في المجتمع المعاصر ، فالنصوص الفنية تكشف - في رأيه - عن الخفى والمكبوت في الثقافة السائدة .

وقد كشف بشكل مبكر عن استخدام سلطة المؤسسات للفن والثقافة وأخضاعهما لفعل التصنيع ، مما اعتنر دليل على أزمة الفن ، وضياع استقلاله الذاتي ، واستخدامه كأداة أيديولوجية ، دون أن ينتبه العقل المعاصر للطبيعة التخيلية للفن .

ويتم الانتقال إلى الجمالية Aesthetics بشكل تدريجي خلال أعمال أدورنو ، ويتضح في مقولة هامة في كتاب « جدل السلب » وهذه المقولة تبين أن المنطق الداخلي للعمل الفني ، والتكوين الشكلي له يبرهنان على وجود نمط آخر من العقلانية ، يختلف - بشكل كلي - عن النمط الآلي للعقلانية السائدة في المجتمع الاستهلاكي . ويحاول أدورنو من خلال هذه المقولة ، أن يحدد القول الشائع الذي يزعم بتوضوعية تكوينية للأعمال الفنية ، لأن الفن صبورة خيالية ، وخلق نسق موضوعي للفن ، يؤدي إلى القضاء عليه ، لأنه يضع قوانين مسبقة للفن ، وهذا يؤدي لموت الفن (٢١) .

ويمتد خط النقد من « جدل السلب » إلى « النظرية الجمالية » فسيربط بين الفن والنقد الجذري للمجتمع المعاصر ، فالفن لديه وظيفة نقدية ، تدعو إلى تغيير الواقع من خلال خلقه لعالم تخييلي مغاير للواقع ، ومضاد له ، فحين تصبح الحياة اليومية أداة سلب دائم للوعي الانساني ومحاوله ضياعه وفق اتجاه إلى تجديد المؤسسات الرسمية ، فيصبح العالم الذي يخلقه العبد الفني محاولة لانتشال الانسان من الوسيط السلبي الذي يجعله يلهث وراءه . ففي الفن يستعيد العقل قدرته على الحلم وتجاوز

ما هو واقع ، ويتجيه نجو فضاءات لا محدودة ، هي فضاءات
التخيل والنقد الجمالى الذى يساعد الانسان فى كشف الهوية
المستتبة للواقع ، ومن ثم يشكل موقفه الفكرى الذى ينهى هذه
الهوية (٢٢) .

ولهذا فالتعبير الفنى والجهالى هو الوسيلة الاخيرة الممكنة
لمقاومة الفرد ، ولحمائية وعيه من الاستلاب ، وينبغى لهذا التعبير
ان يكون متفوقا ومتغاليا على التكنولوجيا الراهنة ، حتى لا يندرج
تحت اشكال الواقع ، وذلك لكى يتمكن للفن وللعمل الفنى تأدية
وظيفتهما النقدية .

وقد قام ادورنو فى كتابه « النظرية الجمالية » بتحليل الفن
فى العالم الغربى ، ووصل الى نتيجة مؤداها ، ان الصور والاشكال
الفنية السائدة فى العالم الغربى هي اشكال غنية ممزقة لمجتمع
ممزق ، فحضور الاشياء الطاغى فى الحياة اليومية ، كسلع لهذا
السيادة ، ويقوم الانسان على خدمتها طول الوقت ، فإن هذا
الحضور - الشيء - قد تسرب الى الاعمال الفنية فلم يعد الحلم
الانسانى ، موضوعها ، وإنما الاشياء ايضا ، وهى بذلك تكرر
وتستسلم لطغيان « عالم الاشياء » على عالم الانسان الداخلى ،
ولهذا فإن أية محاولة لخلق فن يختلف جذريا عن عالم « السلع »
والاشياء ، لا بد ان يقترب بضرورة ان يقوم العمل الفنى بوظيفته
الاجتماعية ، لانه أصبحت صناعة الثقافة ، ونتاجها الزائف يشكل
خطرا على محتويات النتاج الفنى ، وتؤدى بالفن الى الانحلال والذوبان
داخل العملية الطاغية للاستهلاك ، مما أدى الى غياب الفن الذى
يقوم بوظيفته الاجتماعية فى النقد والتحليل .

ويفالى ادورنو فى نظريته لموقع الفن فى المجتمع المعاصر ،
ويفضل حالة غياب الفن على وجود فن يزعم الواقعية وتستخدمه
السلطة السياسية للتعبير عن أفكارها ، وتصديرها للأفراد ، لان الفن
حينذاك لا يعبر عن طبيعته الجوهرية فى ممارسة فعل التحرر ،
وإنما يتحول لايدولوجيا رسمية ، ويفرق الفن فى المباشرة والسطحية .

والفن هو الامكانية الوحيدة لفضاء التحضر والانعتاق من
الأوضاع الزاهنة في المجتمع المعاصر التي لم تظهر أية بوادر
لنا يمكن أن يكون مخالفاً وتقنياً للواقع حتى الآن .

ويرى بعض الباحثين إن النظرية النقدية بشكل عام ، وأدورنو
بشكل خاص قد لجأ إلى الأفق الجمالي ، لأنهم لم يقدموا أي
صورة محتملة للمستقبل ، فهي فلسفة ، تصير على نقد الحاضر (٢٣)
دون أن تضع صورة المستقبل تجعل لفلسفتهم دوراً في الفعل التاريخي ،
وقد يكون هذا قد تم عن قصد وادع من أدورنو ، لأنه لا يريد
أن يقع في وهم امتلاك حقيقة ما ، يستطيع من خلالها أن يبشر
بصورة جديدة ، ولكنه يتعامل مع ما هو ممكن ، وهو نقد آليات
المجتمع الحديث بكل صوره ، صحيح أن أدورنو قد تأثر بشكل
مباشر بأراء والتر بنيامين ونظريته الجمالية ، لكن لجوءه للفن كان
تعبيراً منه عن فشل الثقافة للقيام بمشروع تحرري ، وتعبيراً
عن مأزق الفرد النابذ وعجزه عن التفكير من خلال مقولات أخلاقية
لتغيير الممارسة السياسية .

والفن هو توليد لهذه الصورة الجينية التي لم تتضح بعد
فلسفة أدورنو هي محاولة لطرح أسئلة مستمرة ، والفن هو
أقرب صورة لطرح الأسئلة ، لأن مهمته ليست تقديم أجابات
جاهزة ، ولذلك فإن اختيار أدورنو للمشروع الجمالي يتفق مع
رفضه لابندال الثقافة ، وانحطاط الفرد ، الفن هنا هو اليوتوبيا
التي تخلم العالم يصبح فيه الإنسان أقل شعوراً بالقلق والخوف ،
ورمناً للحرية والتحرر من أسير الاغتراب بأشكاله المختلفة ، والفلسفة
في مرحلتها الأخيرة « مرحلة النظرية الجمالية لدى أدورنو » تتوحد
بالفن حين تعبر عن قوة الاهتمام والشفق في اللغة ، وتحوله
من خلالها إلى مجال التجربة والذاكرة .

ولذلك فإن فلسفة أدورنو تطرح عدة أسئلة :

هل يمكن عن طريق الجمال والفن أن يعبر الفرد عن اختلافه
مع الواقع الاستهلاكي ؟

وهل يمكن عن طريق التخيل أن يتحرر من طغيان العقل
الأسطوري الذي يتمثل في الصيغ التبادلية للقيم الاستهلاكية التحلّي؟

هل يسمح هذا العصر بالاختلاف مع السلطة ، ومراكز الاستقطاب
بكافة أشكالها ؟

هل الحداثة هي الارتباط بالتكنولوجيا ، أم الوقوف ضدها ، للكشف
عن صورة أخرى للحياة ، غير تلك التي تقضيها وسائل الاتصال ؟

لماذا لم ينجح عقل التنوير / النهضة في مساعدة الإنسان على
التحرر من أسر ما هو سائد ؟

هوامش الفصل الثاني

١ - يمكن الإشارة هنا إلى حياة أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) مما يلقي الضوء على مصادره الفلسفية التي توضح المؤثرات التي تأثر بها وشكلت فلسفته ، فلقد ولد عام ١٩٠٣ في فرانكفورت من أب الماني وأم ايطالية . واهتم بالبداية بالموسيقى في فينا حتى عام ١٩٢٨ ، ثم عاد إلى فرانكفورت ، وكان قد تعرف إلى هوركهايمر (Horkheimer) في الحلقة العلمية التي كان ينظمها هانس كورنيليوس Hans Cornelius حول هوسرل ، وقدم أطروحته حول كيركجارد : بناء الجمالية ، التي نشرت ١٩٣٣ ، ولم يصبح عضواً رسمياً في معهد البحوث الاجتماعية بجامعة فرانكفورت إلا في عام ١٩٣٨ ، وحين وصل هتلر إلى الحكم ، مكث في إنجلترا حتى عام ١٩٣٧ ، في كلية مارتن في اكسفورد ، وبعد نفيه إلى الولايات المتحدة ، استعاد أدورنو التعاون مع هوركهايمر الذي كان قد سبقه إلى هناك ، وقاما بتأليف كتاب (نقد العقل) معاً ، وعاد أدورنو إلى فرانكفورت بعد الحرب ، وصار مديراً للمعهد ، بعد هوركهايمر . وقد توفي عام ١٩٦٩ ، بعد نشر دراسته الفلسفية الهامة ، جدل السلب Negative Dialectic ، وبعد أن بدأ في نشر مؤلفاته الكاملة .

وهذا العرض يبين أن مراحل فكره الفلسفي هي :

- ١ - نقد العقل . ٢ - جدل السلب . ٣ - النظرية الجمالية . وقد تأثر بكانط وهيغل ووالتر بنيامين من المعاصرين له .
- ٢ - أشار مارتن جاي إلى علاقة مدرسة فرانكفورت باليهودية ، لأن معظمهم يدين بها ، وقد أشار أدورنو بشكل خاص إلى مذابح هتلر في كتابه جدل السلب بوصفها دليلاً على الاخفاق الحضاري وتراجعا عن العقلانية ، رغم أنه كان ينتمي للثقافة الليبرالية ، إلا أنه كان يشعر - هو وزملائه - بالاضطهاد بوصفهم يساريين .

انظر حول علاقة مدرسة فرانكفورت بالصهيونية :

- M, Jay : The Dialectical I magination, P, 25 .
- Adorno : Negative Dialectics, P, 371 .

- رمضان بسطاويسي : الاسس الفلسفية لجماليات أدورنو . مجلة
الف ، الجامعة الامريكية ، القاهرة ، العدد العاشر ١٩٩٠ -
ص ١١٣ - ١١٤ .

٣ - قدم أرنست بلوخ بحثاً عن فلسفة التنوير في الدراسة التي
حملت عنوان « مدخل الى فلسفة عصر النهضة » ، وأهم
ما يميز هذا الكتاب هو أنه لا يعالج النهضة كظاهرة بعث
للعصور القديمة ، وإنما النهضة تعنى لدى بلوخ (١٨٨٥ - ١٩٧٨)
ميلاد انسان جديد في المجتمع البورجوازي ، ويقدم هذا من
خلال تحليل فلسفة عصر النهضة عبر دراسته للفلاسفة
الايطاليين الطبيعيين مثل : برونو ، وكامبانيلا ، وعبر دراسته
للعلوم الطبيعية الرياضية وروادها مثل جاليليو ، ونيوتن ،
وعبر الدراسة التي يقدمها عن فلسفة القانون والدولة لدى
ميكافيللي وبودان وجروسسيوس وهوبز . وقدم بلوخ في هذه
الدراسة لوحة شاملة لأفكار عصر النهضة ، وتجاوز ما هو
شائع عن هذا العصر بوصفه عصراً جمالياً فقط ، فبين
الاساس الفلسفي والاجتماعي لهذه النهضة الفنية ، ولا يقف اسهام
بلوخ عند ذلك ، وإنما يتجاوز هذا الى تقديم منهج اجتماعي ،
استفاد منه أدورنو في معالجة قضايا علم الجمال ، فخلع
عليها الطابع السياسي . ويعتمد منهج بلوخ على ابراز صلة الاتساق
بين نظم الانتاج الاقتصادي والاتجاهات الفكرية السائدة في هذا
العصر ، وهو يبرز - بشكل خاص - سمات الحركات الفكرية
في أوروبا أثناء الانتقال من الاقطاعية الفروسية الى المرحلة
التجارية mercantilism وتحالف هذه المرحلة مع الملكية
وصولا الى مرحلة بدايات العصر الصناعي . ويعرف بلوخ
عصر النهضة بأن النهضة لم تكن تعنى ظهور شيء ماض أو انبعث
للعصر القديم ، حسب التفسير الشائع ، وإنما كانت ميلادا
لشيء لم يكن له أي تصور من قبل لدى الانسان .

انظر ترجمة النص : أرنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة
ترجمة : مصطفى مرجان . مجلة الفكر العربى المعاصر العدد
١٣ - ١٩٨١ ، ص ٧٩ الى ص ٩٣ .

٤ - إن حوار أدورنو مع بنيامين الذى تم أواخر ١٩٢٩ من أهم
مصادر أدورنو لأفكاره الجمالية فيما بعد وسوف يتم الإشارة
بالتفصيل الى ذلك فيما بعد .

٥ - Adorno and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New
york : Continuum 1972) P,P, 4 , 16 .

6 - G, Lukacs : The young Hegel, Studies in the Relations Between
Dialectics and Economics, Trans, Dy R, Rivingston,
Mitpren Cam Bridge, 1976, P, 15..

7 - Adord and Horkheimer : Dialectic of Enlightenment, P, 50

8 - Ibid : P, 81 and See Negative dialectic P, 78 .

9 - Ibid : P, 168 .

10 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Translated by
knut Tarnowski and Frederic will, Edetition Northwester
University Press, Evonston 1973, P, 15 .

١١ - يمكننا هنا أن نتساءل هل مفهوم « النقد » لدى أدورنو
هو امتداد للتفكير الفلسفى الألمانى منذ كانط الى نيتشة ،
الذى جعل النقد بعداً رئيسياً من أبعاد ممارسة التفكير
الفلسفى ؟ أم أن النقد لديه يختلف عن النقد السابق عليه ؟
ويمكن القول أن نقد « نظرية الحقيقة » أو « الهوية » فى الفكر
الفلسفى ، يبين أن البعد الاجتماعى للفكر - كأساس للنقد - هو
ما يميز تجربة أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، فقد حاول
أدورنو - عبر النقد - إعادة صياغة الفكر الفلسفى وفق
تصوراته عن العالم ، ومن ثم تأصيل نقده للمجتمع المعاصر ،
وهذا هو مقصده الأسمى ، فالنقد لديه أداة ، لتغير الواقع ،
وبيان اخفاق المشروع الحضارى .

والنقد لدى أدورنو هو بحث دائم عن آفاق السؤال ،
فالطريقة التي كتب بها كتابه الفلسفي الرئيسي « جدل السلب »
يقوم على طرح الأسئلة من خلال الآلية النقدية التي يتناول
بها تاريخ الفكر ، ويحلل بها المجتمع المعاصر . . وذلك
بهدف تحويل النقد الى أداة لمقاومة كل أشكال الاستقطاب
المعاصرة .

12 - Adorno : Negative Dialectic, P, 146 .

١٣- إن مفهوم العقل أو العقلانية لدى النظرية النقدية ، أو لدى
أدورنو لا تسعى لاقامة نسق منطقي كامل ، ولا يركز على
شكل واحد من أشكال العقل المتعددة ، وإنما التفكير العقلي
لديهم يحترس من كل أشكال التأمل الميتافيزيقي وفلسفات
الهوية ، والواقع يمكن تحليله من خلال البعد النقدي للعقل ،
بدون أن ينظر للعقل وكأنه مثال متعال يوجد خارج التاريخ ،
فأدورنو ينتقد أي فلسفة يكون لها مفهوم ضيق للعقلانية ،
وتحصنها في نطاق ضيق ، مثل الفلسفات الوضعية ، وهذه
الفلسفات - في رأيه - تقوم بوظيفة الأيديولوجيا التي تعرقل
الحرية الإنسانية . فالعقل لديه أداة لنفي كل ما يعرقل مسيرة
الإنسانية ، ولذلك فهو يرفض الانتماء السياسي ، الذي يسلب
العقل قدرته على النقد الحر . فالاشكالية التي ينطلق منها
أدورنو ، هي التي تحدد مفهوم العقل لديه ، وهذه الاشكالية
هي تغيير الواقع ، ليصبح أكثر إنسانية ، والمجتمع المعاصر
حول العقل كأداة في تحقيق مصالحه التسلطية ، ولذلك ينبغي
نقد العقل ذاته . وهذا العقل الذي يقضده أدورنو لا يفصل
بين العقل الفلسفي ، والخيالي ، والاقتصادي ، والاجتماعي والنفس ،
ويرى أن الفصل بين أبعاد العقل هو نتيجة لتقسيم العمل في
المجتمع المعاصر ، لاحكام مزيد من السيطرة على الإنسان ،
وينبغي دمج هذه التخصصات مع بعضها البعض لكن يمارس
العقل وظيفته في النقد .

وقد ربط أدورنو وهوركهايمر في كتابهما « جدل العقل »
بين العقلانية المعاصرة « الذي عمدا الى التحنن منهيها ونفيها »
وبين التكنولوجيا ، أو التقنية ، ويرى أدورنو أن عقلانية التقنية

هى عقلانية السيطرة ذاتها ، لأنه بمقدار ما تنمو المعرفة
التكنولوجية بقدر ما يرى الانسان أن آفاق تفكيره تنقلص ،
ويحد من نشاطه واستقلاله الذاتى ، وقدرته على التخيل والحكم
المستقل ..

See : Adorno and Horkheimer : The Dialectic of Reason :
P, 186 .

14 - Adorne : Negative dialectic P, 150 .

15 - Ibid : P, 158 :

16 - Ibid : P, 160 :

١٧- مفهوم الحداثة عند أدورنو وهوركهايمر يشير الى مفاهيم مختلفة
عن تلك التى نجدها لدى هابرماس مثلاً ، فأدورنو يرى فى
الحداثة التعبير النظرى للمجتمعات المعاصرة التى تحرص على
قيم الاستهلاك وتؤكد التشيؤ ، ولهذا فهو يرى فى الحداثة
مفهوماً سلبياً ، يتمثل فى التوسع فى استخدام التكنولوجيا ، والتقنية
على حساب الانسان ومثروعه التحررى ، وهذا الموقف انسحب
أيضاً على موقفه من الأعمال التى تدعى الحداثة فى الفن ،
فتركس لما هو قائم بالفعل ، ولا تسعى لتجاوزه ، ولعل
هذا المعنى للحداثة الذى يقصده أدورنو ، هو قريب الى
مفهوم التحديث ، الذى يقوم على ادخال النظم التكنولوجية
فى حياة الانسان بحيث لا تترك له مساحة للتفكير الخاص
فى حياته ، وتصورها وفق مفهوم جديد .

١٨- يبدأ كتاب جدل السلب يطرح أدورنو لامكانية التفلسف فى
عصرنا ، فيبين أنه فى الوقت الذى أمتلك فيه العلوم التجريبية
والانسانية موضوعاتها ، بقيت الفلسفة بدون موضوع ، ذلك لأن
القول بأن الفلسفة تساؤل عن الانسان والمجتمع والطبيعة ،
يجعل من الفلسفة مشاركة للعلوم التى تبحث فى المجتمع والطبيعة
والتاريخ ، فالفلسفة مرتبطة بأشارة احتياجات الوجود الانسانى
The ontological need ، ومن خلال أنفتاحها على العلوم

المختلفة ، فانها تقوم بتوظيف المفاهيم Concepts وأشياء
العالم المعاش في صياغة الأسئلة التي تلح على الوجود الانساني -

See : Introduction of Negative Dialectics, P, 11 and P,

19 - Ibid : P, 198 .

20 - Self - Reflection of Dialectics. Ibid : P, 405,

21 - Ibid : P, 365 .

22 - Adorno : Aesthetic theory, P, 4 .

23 - Terry Eagtetin : Art after Auschwitz, Adorn's Political
Aesthetics, in book : Sigifical theory P, 40 .

- (V) -

1. The first of the three main groups of the population is the group of the population which is engaged in agriculture. This group is the largest and it is the most important for the country. It is the group which produces the food for the population and the raw materials for the industry. It is the group which is the basis of the country's economy.

2. The second group is the group of the population which is engaged in industry. This group is the second largest and it is the second most important for the country. It is the group which produces the goods for the population and the raw materials for the agriculture. It is the group which is the basis of the country's industry.

3. The third group is the group of the population which is engaged in commerce. This group is the smallest and it is the least important for the country. It is the group which produces the services for the population and the raw materials for the industry. It is the group which is the basis of the country's commerce.

4. The fourth group is the group of the population which is engaged in science. This group is the smallest and it is the least important for the country. It is the group which produces the knowledge for the population and the raw materials for the industry. It is the group which is the basis of the country's science.

5. The fifth group is the group of the population which is engaged in art. This group is the smallest and it is the least important for the country. It is the group which produces the culture for the population and the raw materials for the industry. It is the group which is the basis of the country's art.

6. The sixth group is the group of the population which is engaged in sports. This group is the smallest and it is the least important for the country. It is the group which produces the recreation for the population and the raw materials for the industry. It is the group which is the basis of the country's sports.

الفصل الثالث

الفن والحياة المعاصرة

- من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة .
- الفن والتكنولوجيا وادوات الاتصال .

يرى قيرى ايجلتون فى جماليات أدورنو نوعاً من محاولة تأسيس علم الجمال السياسى ، وذلك فى دراسته ، والتي حملت عنوان :

« Art after Auschwitz : Adorno's Political Aesthetics »

وذلك لان نظرية أدورنو الجمالية تستند الى فكر جمالى يقوم على مناهضة الواقع ، مستخدماً التفكير الجدلى فى تأسيس بنية مستقلة للعمل الفنى ، وبالتالي لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه ، من خلال رفضه الاحالة المتبادلة بينة وبين الواقع ، لأن العمل الفنى يقوم جوهره على تلك القطيعة التى يقيمها مع المبادئ التى يقوم عليها الواقع المفعلى ، وخلق منطق آخر - الذى يتمثل فى تقنيات الشكل فى العمل الفنى ، نواجه به منطق التسلط الذى يمارسه العقل فى الحياة اليومية . ولكن ما الذى دعا ايجلتون الى اطلاق صفة « علم الجمال السياسى » على جهود أدورنو الجمالية ، وهى التى تسعى للتحرر من أسر الواقع ، فهل هذا التناقض بين القصد الجمالى ، والتقويم الجمالى ، هو تناقض ظاهرى ، فالقصد من الفن بشكل عام لديه هو مناهضة الواقع ، وكشف المكبوت والمقموع فيه عن طريق ادخاله فى علاقات جديدة ، مختلفة عن تلك العلاقات التى يقوم عليها الواقع المفعلى ، وهذا هو الجانب السياسى ، الذى جعل ايجلتون يصف محاولة أدورنو ، على أنها استنطاقاً سياسية ، ولكن هذا الطابع السياسى ، لم يقبل استقلالية العمل الفنى ، فجديته تقوم فى هذا التضاد ، فى مناهضته للواقع عن طريق الخروج من أسر القوانين والعلاقات التى تحكمه الى مجال يخلق قوانينه وآلياته الخاصة ، وهذا المجال هو الذى يحكمه التقويم الجمالى .

والفن - بهذا المعنى - هو « الأمل » الذى يمكن من خلاله المحافظة على استقلالية الفرد ، من طغيان عقل السلطة والهيمنة الذى يطبع كل الأفراد بطابعه ، ويتجاوز الفن هنا مع الثقافة

والدين كآخر الدفاعات التى يمكن أن يحتذى بها الانسان ضد غزو الحياة الاستهلاكية ، والتى تنذر بالقضاء على العقل (١) .

فأدورنو يرى فى الفن شخصا لأمراض الحضارة المعاصرة ، وتقديم الدواء لها ، لأن الفن هو قوة الاحتجاج الانساني ضد قمع المؤسسات التى تمثل الهيمنة الاستبدادية ، والسؤال الذى يطرحه أدورنو ، كيف يكون الفن ممكنا فى الحياة اليومية بصفته قوة احتجاج ضد الهيمنة فى الثقافة ، رغم أنه يقدم المضمون الموضوعى لهذه الهيمنة ، بمعنى أنه متأثر بشكل ما بالجدلية الاجتماعية ، حتى وهو فى حالة كونه مضادا لها (٢) . . .

فالفن الذى نراه فى الحضارة المعاصرة هو فن ممزق ، ويعبر عن المجتمع الممزق ، ولهذا فإن الفن الحقيقى غير مسموح له بالتواجد ، لأن منظومة الحضارة الآن تعتمد على قيم التبادل ، والذى لا تستطيع ادخاله فى هذه المنظومة يبقى غير معترفا به ، من قبل المؤسسات التى تؤثر فى الواقع ، وبالتالي فالفن الذى لم يتحول أداة فى خدمة القيم الاستهلاكية - يكون هامشيا ، ولذلك فإن مصير الفن مرتبط بفصل العالم الروحاني والأخلاقي - بصفته مجالا مستقلا عن القيم . ولهذا فإن أدورنو يناقش قضية مصير الفن ، أو موت الفن التى سبق لهيجل أن تناولها فى كتابه : الاستطيقا : محاضرات فى فلسفة الفنون الجميلة ، وانتهى أدورنو الى نفس النتيجة التى انتهى هيجل اليها ، فحين نتناول مكانة الفن فى العصر الحديث ، فإن هيجل لم يقل بموت الفن ، ولكنه بين أن طبيعة الحضارة الحديثة تقضى على استقلالية الفرد وحرية ، ولهذا فهي معادية لطبيعة الفن ذاته ، لأن الحياة الحديثة تميل الى وضع القوانين والقواعد لكل شئ بما فيه الفن أيضا ، وبالتالي تقضى على طبيعته فى الابداع الفنى (٣) . واشترك أدورنو مع هيجل فى التشديد بهذا الطابع اللانسانى للحضارة الحديثة ، ولكن فهم بعض الباحثين من هذا أن هيجل يكتب شهادة وفاة للفن ، لكى يفسح المجال للدين والفلسفة ولكن هذا غير صحيح ، لأن هيجل - واتبعه فى هذا أدورنو أيضا - كان يريد نقد الحضارة المعاصرة ، التى تضاعفت فيها امكانيات الخلق الفنى ، لأنه إذا نظرنا لحالة العالم المعاصر من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية سنجد أن الاستقلال الفردى أصبح

مجاله محدوداً للغاية ، وقد طور أدورنو هذا وأضاف نظرية اللعب لدى شيلر ، واستفاد من الفكر بنيامين وكتاباته حول اللعب والمدنية المعاصرة (٤) ، فالمدينة المعاصرة بكل تعقيداتها ، هي نموذج للشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية وشرعية وأخلاقية ، وهي التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضاً ، واللعب هو المساحة التي يتحرر فيها الإنسان من أسر هذه المؤسسات لأن الزمان في اللعب يكون مختلفاً في بنيته الشعورية عن الزمان خلال وجود الإنسان في هذه المؤسسات ، فاللعب أو العمل الفني ضرورياً لإعادة بناء الاستقلال الفني ، الذي اختزلته المؤسسات القائمة ، فالعمل الفني - في صورته الحرة - هو الوسيلة التي يستعيد بها الإنسان الاستقلال الفردي الضائع وسط التعقيدات المتسرفة للحياة المعاصرة .

أما كيف يرى أدورنو إعادة بناء الاستقلال الفردي من خلال الفن ؟ فإنه يمكن القول أنه يطور من رؤية شيلر التي ظهرت في مسرحية اللصوص - التي ظهرت عام ١٧٨٢ ، حيث بين شيلر أن السبيل الوحيد لتحقيق الاستقلال الفردي هو التمرد على المجتمع الجورجوازي بالذات ، ويظهر هذا في شخصية كارل مور وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وعلى الرجال الذين يسيئون استغلال سلطاتهم ، فيخرج عن شرعية القانون في سلوكه الإجرامي ، ليكن يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوماً للقانون . وينتقم لجميع المظلومين (٥) ، فهذه المحاولة تقدم حلاً فردياً ، لا يصلح للأزمة الحديثة ، ولهذا فإنه يرى في نقد المجتمع وتغيريته السبيل الوحيد للتحرر منه ، لأن أدورنو يرى في الفرد جزءاً من المجتمع ، لا يمكن أن ينقذه إلا من خلال ممارسة فعل التخيل . . فهذا الفعل يجعل من الفن وسيلة للتحرر عن طريق تموضع رؤية الفنان في تمثيل حسي خارجي ، مما يؤدي لاستعادة النفس لحريتها ، فالعمل الفني هو تحرر على المستوى الأنطولوجي ، كما يتمثل في التجسيد الحسي لفعل التخيل ، والإنسان يتحرر حين يجد العمل الفني يمثل له أهواءه الذاتية وغرائزه فيتبدى للإنسان ما هو كائن عليه ، فيعني كينونته ويتحرر . . بل إن الفن حين يحول الأهواء الإنسانية - من خلال تشخيصها - إلى موضوعات للوعي ، فإنه يجرد العواطف والغرائز من شدتها ، وتموضعها يؤدي إلى جعلها خارجية بالنسبة له ،

وتخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرض نفسها لحكمنا الحز (٦) .
والعمل الفني لدى أدورنو هو تحرر على المستوى الاجتماعى أيضا ، لأن
بنية العمل الفني مختلفة عن بنية الواقع . ويستبعد أدورنو
أن يكون للعمل الفني دوراً أخلاقياً ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية
من الأهواء ، لأنه لو طلبنا من العمل الفني أن يقدم لنا نقداً
أخلاقياً ، فإننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفني وشكله
لأننا نحاول أن نقتحم هدفاً من خارج الفن ليصبح هدفاً للفن ،
والعمل الفني الذى يستعير مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل
مباشر تدهطم فيه وحدة الشكل والمضمون ، والفن من وجهة
نظر أدورنو لا يمكن أن يقدم الأخلاق المعيارية ، والمعيارية تفترض أن
شخصاً ما يمتلك الحقيقة وحده ، وهذا وهم ، لأن السلوك
الأخلاقى هو فى حد ذاته تعبير عن جدليات السلب بين القانون
المعام ومؤسسات المجتمع وبين نوازع الانسان وعواطفه وأهوائه ،
بمعنى أن سلوك الانسان هو حصيلة الصراع بين ما تمثله به
النفوس من نوازع وأهواء ورغبات وبين القوانين المجردة التى تتعارض
مع رغبات النفس ، والانسان فى حياته اليومية أسير الواقع النثرى
« العادى والمبتذل » الذى يئن تحت وطأة الحاجات الضرورية ،
ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ويحاول الدخول الى ملكوت
الحرية من جهة ثانية . وهذا التعارض يجعل الانسان يتأرجح
دائماً بين الحرية والضرورة ، والفن يجسد هذا التعارض والمتناقض
داخل الانسان ، بهدف تحريره من أسر المؤسسات ويعمل على
اظهار المكبوت والمقموع بفعل الدعاية والاعلان السياسى الاستهلاكى ،
عن طريق تعميق الاستقلال الفنى عن المؤسسات الاقتصادية والسياسية .

- من الاستنطيقا النقدية الى نقد الثقافة :

قدم أدورنو نظريته فى علم الجمال من خلال نقده للاتجاهات
الجمالية المعاصرة ، وتأسست هذه الرؤية على نقده للثقافة
الغربية ، تلك الثقافة التى تنحدر جذورها الى أرسطو ، الذى
فترق بين الفكر النظرى Logos والفكر العملى Praxis
وجعل من الفكر النظرى فى مرتبة أسمى من الفكر العملى ، وهذا
التقسيم كان مرتبطاً بتقسيم العمل فى المجتمع الطبقي فى الحضارة

اليونانية ، فالمعرفة العملية مرتبطة بهدفها المباشر في تحقيق ضرورات الحياة اليومية ، بينما المعرفة الفلسفية ، فليس لها هدف من خارجها ، وإنما هي هدف في ذاتها . وكانت هذه التفرقة في داخل ترتيب المعلوم عند أرسطو - هي محاولة للتمييز بين الضروري والمفيد والنافع من جهة وبين الجميل من جهة أخرى ، وبالتالي تقسم حياة الإنسان إلى قسمين : قسم للعمل الضروري والنافع وقسم آخر للهو والبحث عن الجمال والسعادة . وقد أدى فصل المفيد والضروري عن الجميل إلى التمييز بين الحضارة والثقافة ، بين الانتاج المادى لحاجات الإنسان ، وبين التعبير الروحى عن حاجات الفرد المعنوية (٧) ، والفرد الذى يجعل من نفسه عبداً للنفس والأشياء ، فإنه يسلم حريته لهم ، ذلك لأن الثروة والرفاهية التى يطمح اليهما ، لا تكون مرتبطة بقرار الإنسان الذاتى ، وإنما تخضع لظروف « السوق » المتقلبة ، وهكذا يخضع الإنسان وجوده لهدف يتحكم فيه الخارج ، وبالتالي يكون الإنسان تابعاً لهذا « الخارج » ومضيره . ويتم التحكم فى البشر عن طريق الدعاية والاعلان ، فيصبحوا عبيداً لهذا النظام ، لأن سعادتهم مرتبطة بهذا التنظيم المادى للحياة اليومية (٨) .

وكانت الفلسفة القديمة - رغم ثنائياتها - ترى السعادة فى الخير الأقصى ، كما هو الحال عند أفلاطون وأرسطو ، الذى يتجاوز الطابع الواقعى للتنظيم المادى للحياة ، فالترتيب الذى قدمته للمعلوم ، قدمته أيضاً للنفس الإنسانية ، حيث ينقسم الإنسان إلى منطقتين دنياءً وعليا ، والمنطقة الحسية من النفس الإنسانية تدفع الإنسان إلى ابتغاء الربح والممتلكات والثروة ، وهذا الجانب من النفس الموجه إلى اللذة الحسية قد عرفه أفلاطون بأن جانب « محبة المال » لأن المال هو الوسيلة الرئيسية لاشباع الرغبات من هذا النوع . . . (٩) .

ونتيجة لسيادة هذا الجانب لدى الإنسان - فى الحضارات القديمة - نادى الفلاسفة بالبحث عن الحقيقة فى المجال النظرى ، لأن عالم الحق والخير والجمال يقع فيما وراء الواقع الاجتماعى وظروف الحياة اليومية . ، وبالتالي لم يحددوا مكانية معرفة الحقيقة

عن الوجود الانساني في الممارسة Praxis ، فنادي بارمنديس بوجود عالم الحقيقة المبارق لهذا الوجود المادي المتأثر به وبالتالي تتم الفصل بين العالمين ، عالم الحقيقة ، وعالم الواقع ، واضمح عالم الحقيقة ، الذي يثبث الحق والخير والجمال هيئته متنوعة ومن الفرق الزائد ، الذي ليس له علاقة مباشرة بانفتاح الضروريات المختلفة على الحياة المادية .

وهذه النظرية القديمة - لا تزال سائدة - في المجتمعات المعاصرة ، لأنها تقدم الاتصال الانطولوجي والمعرفي بين عالم الحيوان وعالم المثل ، بين عالم الضرورة ، وعالم الجمال ، واقبح ما تطمح اليه هو إعادة تنظيم الحياة السياسية والاجتماعية ، وفق تعديل شروط الملكية أو التبادل الميسلي ، كما فعل افلاطون في الجمهورية ، وكما حاول ماركس أيضاً ، لكن الفرق بين نظريات القدماء والمعاصرين ، هو أن نظرية القدماء ترى في أن معظم الناس ينفقوا حياتهم لانتاج الضروريات ، على حين تكرر مجموعة صغيرة حياتها للمتعة والحق ، وتكون مرتبطة بتقديم تنظيم يكفل العدالة والحرية وفق ضميرها الحي ، بينما اختفى هذا الضمير الحي ، وأصبحت المنافسة الحرة هي طابع الحياة الحديثة ، وإذا كانوا الأفراد يولدون منذ البداية مهئين لعمل معين في الفلسفة القديمة - تبعاً لانتماءاتهم العرقية والطبقية ، فإن الحياة المعاصرة أضفت طابعاً شمولياً على الأفراد ، فلم يعد هناك تفرقة بين الأفراد ، على أساس الجنس أو موقعهم من عملية الانتاج ، ونتيجة لهذا اختفى الطابع الفردي الذي يميز خصوصية الإنسان ، وأصبح الكل مجبر على تبني « ثقافة السلع » ، فالأفراد في حياتهم اليومية ، يتبعون القيم الثقافية السائدة ، والتي لا يمكن انتاج الحياة إلا من خلالها . فينظر للإنسان كسلعة ، واحتياجاته هي سلع أيضاً ، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بانتاج برامج ثقافية (هي في حد ذاتها سلع) لتلبية حاجات الإنسان ، كما تقوم المصانع بانتاج الأدوات والأشياء ... وأصبح معنى الثقافة مرتبطاً بمفهوم معين للحياة التي يتم استخدام العقل في تنظيم المجتمع ، وفقاً لغايات محددة ، وهذا المفهوم يشترط إلى الطابع الكلي للحياة الاجتماعية في موقف معين (١٠) .

وهذا يعنى أن مفهوم الثقافة قد تم استخدامه بأشكال متباينة ، فهو قد يشير الى مجالات الانتاج الفكرى ، متميزا عن الانتاج المادى الذى يمثل الحضارة . وقد استخدمت السلطة السياسية مفهوم « الثقافة » طوال التاريخ ، لكى تؤكد على مفاهيم بعينها تريد للأفراد أن يتحلوا بها ، ويعملوا على تحقيقها . فعلى سبيل المثال ، قامت النازية فى ألمانيا باستخدام مفهوم للثقافة فيه تنتزع العالم الروحى من سياقه الاجتماعى ، مما يجعل من الثقافة اسماً تجميعياً زائفاً ، للقيم الأصلية - فى حد ذاتها - مقابل عالم المنفعة والعالم المادى ، ويسود تعبيرات مثل الثقافة القومية ، أو « الثقافة الجرمانية » بوصفها ثقافة خاصة ، (وهذا ما وقع لدينا عند الحديث عن الأصالة والمعاصرة ، أو الهوية والخصوصية ، فيجهد المفكرون العرب أنفسهم فى تحديد سمات خاصة للعقل العربى فى مرحلة تاريخية - للعصور القديمة - رغم أنها لم تعد موجودة الآن ، وهم بذلك يؤكدون توهّمات زائفة لدى العقل العربى عن نفسه) ففى هذا المفهوم يتم الفصل بين الثقافة والحضارة ، وتستبعد الثقافة نتيجة لهذا الفصل من العملية الاجتماعية (وهذا ما نجده أيضاً لدى الحكومات العربية التى ترى فى الثقافة والكتاب والرواية والعمل الفنى ترفهاً زائفاً ، لا أهمية له فى العملية الاجتماعية ، فتخلق فراغاً روحياً وثقافياً لدى الأجيال الجديدة ، التى قد تنجح للتطرف فى الفكر والسلوك ، لاشباع احتياجاتها الانسانية العامة) ، ثم تتبنى السلطات مفهوماً للثقافة يؤكد هذا الفصل بين الضرورى والجميل ، بين الانتاج الروحى والانتاج المادى ، هذا لكى تدفع الأفراد ليسيروا فى مسلك واحد ترتضيه لهم ، ويرتبط بمشروعها السياسى ، ويحاول الفسرد أن يحلّم بتحقيق عالمه بدون تبديل لحالة الواقع ، ومن خلال الأدوات والأشياء التى ينتجها العالم الاستهلاكى ، وتوهم الفرد بأنه حر فى اختيار ما يريد من هذه الأشياء ، لتعمق لديه توهم الحرية الظاهرة ، والسلطة السياسية بمسلكها هذا تؤكد علاقات جديدة للحياة الاجتماعية ، وتستبعد ارتباط الثقافة بالحسرة ، وتختفى صورة الثقافة التى تعطى مشروعية للانتاج الروحى للإنسان الذى يعبر عن تخيلاته اليوتوبية ، وتحمل ثقده للصور القائمة للحياة اليومية . وتعمل تلك الصورة من الثقافة المنفصلة عن الحضارة على استبعاد دور الفن من الحياة اليومية ، واستبعاد أدراك الحقيقة والحرية فى خصوصية الإنسان

واستقلاله الفردى ، وإنما البحث عن الحرية كمعطى يتحقق فى شروط اجتماعية خاصة ، فليفت الأفراد وراء هذه الصورة من أجل تحقيقها ، تحت توهم أن هناك مساواة مجردة بين البشر فى تحقيق السعادة من خلال امتلاك الأدوات ، لكن هذه المساواة المجردة ، يتم كشف زيفها ، لأن من يمتلك القدرة على شراء هذه الأدوات - التى يتوهم السعادة من خلالها - هم قلة قليلة من الناس ، والغالبية العظمى من الناس لا تمتلك هذه القدرة الشرائية ، لظروف خارجة عن إرادتها وهذا يعنى أن المساواة بين البشر التى يعلنها النظام العالى كشعار فى ثقافته هى وهم ، وتنطوى على لا مساواة حقيقية ، تتمثل فى الظروف المادية التى تسلب الأفراد حريتهم . وهنا تستخدم السلطة سلاح الثقافة ، لترد على حاجات الأفراد المتزايدة ، وبؤس حالتهم الاجتماعية ، بأن هنالك جمال الروح مقابل بؤس الجسد ، وهناك الحرية الباطنية مقابل قيد الحرية الخارجية ، وأن هناك عالم الفضيلة بدلا من الانانية والحق على القلة القليلة التى تمتلك القدرة على شراء الأدوات ، التى يتم الدعاية للسعادة من خلال امتلاكها .. وهنا تستخدم الثقافة لتقديم مفاهيم مضللة ، ذات طابع مثالى ، لقمع الجماهير غير المثقفة ، وتستخدم الثقافة هنا العلوم الانسانية وعلى رأسها الطب النفسى لتخفى الفساد النفسى والتثويه الذى يصيب الإنسان من جراء رفضه لهذا العالم الفاسد ، الذى يدعو لشراء السلع ، ويدعوه لقمع هذه الرغبة ، إذا لم تتوفر لديه القدرة الشرائية ويحصر الفساد فى دائرة الفرد ، بوصفه مسئولا عن آلامه النفسية والجسدية ، ومطالب له - أى الإنسان - بالتكيف والتوافق مع هذا التناقض الثقافى الذى يطرحه المجتمع المعاصر (١١) ، وقد ركز أدورنو على نقد ثقافة المجتمع المعاصر ، الذى يتبنى هذه الصورة المزدوجة ، التى يتم من جرائها استلاب الإنسان وتثويه . حيث تحولت الثقافة التى يرفعها المجتمع المعاصر ايدولوجيا لقمع الإنسان ، لهذا تم استخدام « الفن » فى تبرير الشكل القائم للوجود ، وترسيخه للسكينة القتالة للحياة اليومية .

والفن - لاسيما الذى نجده على شاشة السينما والتلفزيون - مغموم بتقديم صورة مزدهرة الألوان لجمال الناس والأشياء ، ويرفع الألم والأسى واليأس والعزلة إلى مستوى القوى الميتافيزيقية ،

ويجعل الأفراد يقفون ضد بعض ، دون أن يرتبط هذا بالمؤسسات الاجتماعية ، ويتطور الأمر ، لمزيد من اقناع البشر بالعالم الذى تحكمه هذه المؤسسات ، من خلال مبالغة تقوم على أساس أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يتغير جزئيا ، بل يتغير خلال تدميره كله فقط ! ، وهذا يعنى أن الأفراد - فى ظل هذا النظام العالمى - لا يستطيعون إعادة اكتشاف أنفسهم إلا من خلال القفز الى عالم آخر ، لا ينتمى الى عالمنا .. فيقنع الفرد بمحدودية قدرته على التأثير فى صناعة القرار ، ويتوهم أن الجميع ، بما فيهم أصحاب القرار السياسى ، فى المؤسسات التى تحكم المجتمع ، تعساء مثله ، وأن العالم يقع تحت قوى كونية ذات طابع ميتافيزيقى تحكمه .. وبالتالي يرتبط الانسان بالوضع القائم .. وبالتالي يكف عن المطالبة بوجود اجتماعى أفضل ، ويقوم بتعزيد سلطة القوى الاقتصادية التى تحفظ وجود هذا المجتمع .. ويمكن تأجيل سعادة الأفراد ، واقتناعهم بالسعادة الأبدية فى العالم الآخر على حساب ممر الانسان .. بينما الثقافة الحقيقية التى ينادى بها أدورنو للوقوف ضد هذه الثقافة الدعائية السائدة ، هى ثقافة وإقعية ، ترى فى التحام الثقافة بالحضارة وسيلة للانسان للتخلص من العوز المادى والروحى ، وترد للانسان فاعليته فى نقد المؤسسات والتجرب منها .. بدلا من الانكفاء الرواقى للانسان على ذاته ، ليهرب من العالم الذى يعيشه الى عالم آخر .. ولهذا لابد من الترابط بين الضرورى والجميل ، بدلا من الفصل بينهما ، ليصبح للفن مركز الوجود ، وليس زائدا من الحاجة .

وتعمل تلك الثقافة الزائفة ، التى يرفعها المجتمع كشعار ، على الفصل بين النفس والجسم على النحو الذى نجده فى ثنائية ديكارت ، حين بين أن النفس جوهر متمايز عن الجسم ، لكى يتم التاصيل للفصل بين النافع والجميل وبين الحضارة والثقافة ، ويتم الفصل بين الانسان والعالم ، رغم أنه هو الذى ينتجه .. ويتحول الانسان قيمة مجردة يدافع المجتمع عنها من خلال أدوات الاتصال ، دون أن يتطور الأمر للحديث عن واقع الانسان الاجتماعى ، فيصبح الدفاع عن « الانسان » قيمة يتفق عليها الجميع ، دون أن تتحدد ملامح هذا الانسان المقصود هو الذى يختفى وراء كل الفروق الطبيعية والاجتماعية ، وهذا يعنى أنها لا تدافع عن أحد ، وإنما

ترفع ثقافة المجتمع الاستهلاكى شعار يمكن أن يتفق الجميع عليه ،
ويصبح ما يحدث للجسم لا يستطيع أن يؤثر في النفس الانسانية ،
وهذه القضية يتم تقديمها لتبرير الفقر والاستشهاد وتقييد الجسم
من خلال التربية الثقافية التى تتحدد في مناهج التعليم ، التى تطالب
بقمع مطالب الجسد الضرورية وإن الغذاء الروحى بديل يتسلم
مع الخبز القليل ، وتعميق الشعور بالاثم لدى من يرضى حاجات
الجسد ، والدعوة للتحرر من الحسية ، أو اخضاع الحسية لهيمنة
النفس (١٢) .

ويستعرض أدورنو هذا الطابع العام للثقافة المعاصرة كما
يتنهل في صورة الحب التى يقدمها المجتمع للأفراد لكى يتبنوا
هذه الصورة ، ففى ظل مجتمع تحكمه العلاقات التبادلية للسلع ،
تصبح الصورة السائدة للحب هى المنفعة المتبادلة ، أو ممارسة
التسلط ، ولهذا يرى الانسان المعاصر تحقق صورة الحب اللامشروطة
فى الموت ، لأن الموت يستبعد الظروف الخارجية التى تدمر علاقة
الحب فى صورته التضامنية التامة ، لأن صراع المصلحة الذى يحكم
علاقات الأفراد فى مجتمع التبادل السلعى يختفى فى الموت ، لأنه
حين يموت أحد المحبين يتحول الى قيمة معنوية تسمو فوق
المصلحة المنفعية المباشرة ، كما هو الحال فى الفن الدعائى الذى
يقنع الفرد باستحالة التغيير الا بتغيير العالم بشكل كلى . وتم
استخدام علم النفس فى تحويل الجوهر الباطنى الاصيل للانسان ،
لكى يفرغ من قدرته التمردية ، ويصبح رقيقا هادئا ، شاكيا ،
لكنه يخضع فى النهاية لحقائق الواقع وبهذا امكن تحقيق الهيمنة
الجماعية ، من خلال تسخير كل القوى المتاحة ضد أى تغيير
حقيقى للوجود الاجتماعى (١٣) . وفى ظل هذه الثقافة التى تهتم
بالجانب النفسى فى الانسان ، يمكن استيعاب تلك القوى والتطلعات
التي لا تجد مكانا لها فى الحياة اليومية ، من خلال مثال ثقافى
يصور اشتياق الناس الى حياة أسعد يمكن أن تتحقق فى عالم
انقى وأسمى من هذا العالم الذى نعيش فيه ، ويترك للفن فى ظل
هذه الثقافة أن يعبر عن هذه الجوانب التى لم يثح تحقيقها فى
الواقع ، فيفسح المجال لليوتوبيا ، والخيال ، والتمرد ، والعنف
الذى لا يسمح به فى عالم الواقع . وترسخ لدى الأفراد أن البحث

عن الحقيقة يكون في عالم الفن ، أو عالم اللوجوس ، أو عالم التصوف ، وتبدو الحقيقة بعيدة عن عالم الواقع ، لكي يتم دفع الناس الى الخلاص المفردى من خلال التأمل الباطنى للوجود ، وليس من خلال الممارسة الفعلية للحياة اليومية ، وهذا ما تريده السلطة في المجتمع المعاصر ، وتدعو له بحجة أن الواقع مبتذل ونثرى ، ويحتل مرتبة أدنى من الوجود التأملى النظرى .

وهنا يرى أدورنو في الجمال والفن دعوة لتفتح الحواس ، ومن ثم فالأعمال الفنية الحقيقية تحوى عنفا خطرا يهدد الشكل المثائم للوجود ، ذلك لأن الطابع الحسى للجمال يوحى بشكل مباشر بالحصول على السعادة من خلال الفعل وليس من خلال التأمل النظرى للوجود (١٤) ، فالعمل الفنى يفلت من أسر السلطة القائمة حين يوظف الحس ، دون أى شعور باللائم أو العار ، وإنما يعمق الشعور بالسعادة ، فلم يعد الفن والجميل هو الشعور باللذة بلا غرض ، وإنما هو جميل في ذاته ، والجمال هنا كما يؤكد نيتشه « بعيد ايفاظ التفتح الجنسى » (١٥) ، ولا يعنى هذا اباحة الجسم الانسانى وفق الأهواء ، وإنما تنظيم الرغبات وفق ما يريده الانسان ، وليس وفق ما يريده المجتمع السيلطوى ، من المؤلف ان ندرك أن المجتمع يعدل من شرائع الجسد ، كما وردت في الدين على سبيل المثال ، ليقدّم صورة أخرى ، يدعو لها بشكل خفى ، مثل بيع الجسد الانسانى في الاعلانات ، كما يبيع الانسان ساعات جهده في العمل ، فالمجتمع ، بحجة الفقر والموز الاجتماعى ، وهو صانعه ، يسمح للانسان باستغلال الجسم الانسانى كوسيلة ، ولذلك يتحول الجسم كسلعة أيضا ، ويتم انتهاك التحريم الدينى ، لحساب الصحة الاجتماعية ، التى يتوهمها الكل الاجتماعى .

ولعمل في تحليل مفهوم الجسم في النظرية النقدية ، ولدى أدورنو بشكل خاص ، ما يساهم في كشف دعوتهم للحرية ، حتى لا يسئ البعض فهمهم بأنهم يدعون للاباحة بدلا من الحرية ، ولقد توقف هربرت ماركيوز عند مفهوم الجسم والفريزة الجنسية في كتابه « ايروس : الحب والحضارة » ، وعرض لها أيضا في كتابه : فلسفة النفى ، وفي كتيبته الصغير عن « البعد الجمالى » ، ولكن أدورنو

لم يتعرض لها بشكل مباشر ، إلا في دراسته عن « التسلطية » وفي
أشعارات قصيرة في كتابه النظرية الجمالية (١٦) .

لكن يتفق كل منهما - ماركيز وادورنو - في تأكيد الارتباط
بين النفس والجسم ، وضد كل ثنائية تفصل بينهما ، وكشف كل
منهما عن الايديولوجيا الثقافية التي تدعو لفصل الجسم عن النفس ،
كما تفصل الحضارة عن الثقافة ، وأكد ادورنو على دور الحس
كعامل جوهري في الخبرة الجمالية ، لان الإدراك الحسى للجسم في
الفن ، يجعل المرء يشعر بسعادة حقيقية خالية من الشعور بالاثم
التطهرى ، ويتنوع شعور المرء مع جسده ، على نحو يساهم في
أدراك علاقته بالكون من حوله ، وهذا عكس بعض اتجاهات الخبرة
الجمالية التي تبرى في التأمل العقلى الباطنى العامل الجوهري في
الخبرة الجمالية في عملية التلقى الفنى .

وقد تمايز ماركيز عن ادورنو في تقديم نقدا للطابع السلبي
لمفهوم الجسد في المجتمع المعاصر ، الذى يبرر تأجيره ، أو تبادله
وفقاً لمنفعة خاصة أو عامة (١٧) ، بينما عمد ادورنو الى تنمية
العلاقة بين الجمال والحقيقة ، بالمفهوم الاجتماعى ، والنفسى ، بل
أصبح الفن هو الامكانية الوحيدة المتاحة ، أمام الانسان المعاصر ،
لنكتشف الحقيقة (١٨) ، وقد استمد ادورنو هذه الفكرة من
فلسفة شيلر حين أكد فكرة التربية الجمالية للجنس البشرى ، وأوضح
ان المشكلة السياسية لتنظيم مجتمع أفضل يمكن أن تتأتى من
خلال العالم الجمالى ، لأنه من خلال الجمال يستطيع ان
يصل الانسان الى الحرية (١٩) ، ولذلك فان الثقافة التى يقصدها
ادورنو في فلسفته ككل هى معنى سيادة الفن على الحياة . .
وهذا يعنى أنه يعطى للفن دوراً فريداً في الثقافة المعاصرة ، ويستند
ادورنو في هذا الى أن جمال الفن ، يتميز عن أشكال الثقافة
الأخرى ، في كونه يتصارع مع الواقع القسائم ، والحاضر السئ ،
بالرغم من استخدامه لفردات هذا الواقع في التعبير عن الجمال ،
والفن هو الوسيلة الوحيدة الذى يقدم العزاء للانسان المعاصر على
بؤس وتعايسة الواقع ، لأنه ينقله الى لحظة جميلة في وسط

لا متناهية من التعاسية ، فهي تخرج الانسان المعاصر من صورة
للزمن المتراتب ، لتنتقله الى زمن مكثف آخر ، وهذا الخروج يتيح
للانسان مسافة نفسية وعقلية ، تساعد في التخيل ، والخروج من
آسر الواقع ، وبالتالي تثري الوجود الانساني بأبعاد أخرى
غير ذلك البعد الوحيد الذي يتمثل في علاقات التبادل السلعي .
والامكانية قائمة حين يقدم العمل الفني عالماً يقوم أساساً على
الجمال الفني ، هذا الجمال الذي يقوم أدراكه على نشاط تخيلي ،
او وهمي (٢٠) ، وهذا الطابع السحري للفن ، هو ما يجدده والتر
بنيامين بمفهوم المعبق ذلك المفهوم ، الذي يعنى تفرد العمل
الفنى فى اضماء هالة ساحرة على لحظات الوجود الانساني ، لكن
ادورنو يختلف مع مفهوم المعبق الذي يقدمه والتر بنيامين ،
ويرى أنه مفهوم ذو طابع تصوفي ، ويطلق على هذه
الحالة ، التوهم ، وهى شعور ايجابى ، لأنه يتحرر من واقعية
التمثيلى ، ويكتشف عن العالم على نحو ما هو عليه ، وقد حجبته
عنا الشكل السلعي ، وبالتالي تجعل الفرد قادراً على أن يسيطر
على مصيره ، الذى قد يبدأ بالتخيل (٢١) ، فيتخيل الكيفية التى يتم
من خلالها تشكيل بيئته على النحو الذى يلبي حاجاته الحقيقية ، بحيث
تتسبغ مسافة التحقق الخارجى ، التى تعمل الدولة التسلطية الشمولية
على تقليصها ، وتعمل على امتداد مسافة التحقق الباطنى ، وتصور
العالم فى سوءه يبدو فى شكلا جميلا ، يقبله المرء .

ويطلق ادورنو على عملية محاربة الدولة للمثل الليبرالية
بأنها تدمير ذاتى (٢٢) ، وتتم هذه المحاربة من خلال تبني مفهوم للثقافة
ذاتها تمارس به هذه الوظيفة التى تحارب به الثقافة النقدية ،
بحيث تكرر لخصوع افراد المجتمع للنظام القائم ، ويمكن تحمل
ما فيه من خلال المظهر البراق لتضخيم انجازات النظام العالى ،
وتضامنه مع مفاهيم ضرورية عن المساواة ، والحرية ، والكرامة
الروحية ، وهى كلها سمات للقوة واللسطة والنفوذ الاقتصادى
والاجتماعى ، ولكى يقوم النظام الجديد بذلك ، فلا بد أن يقوم
بعملية استبعاد للعناصر الفعالة فى المراحل السابقة للثقافة ،
بحيث تبدو هذه الثقافة الماضية وكأنها واقع تاريخى سفيد ،

لا سبيل الى تحقيقه ، ويتم اعادة التنظيم الشمولى للوجود ،
بما يخدم مصالح جماعات اجتماعية صغيرة ، تزعم أنها توهب
نفسها للمحافظة على الكيان الاجتماعى ، وإن التعاون معها ، لا يرتبط
بمصلحتها الضيقة ، ولكن بالزعم بأن ذلك يحافظ على وجود الكل ،
ولهذا فالهرد مطالب بقبول التناقضات التى تظهر فى برامج هذه
الأنظمة التى تطرحها الدولة ، وهذا التناقض الذى يصور أن مصلحة
الأفراد مرتبط بمحافظتهم على هذا النظام الذى يصور لهم الاغتراب
والفجاسة والعوز ، وهذا التناقض المزدوج هو فى جانب منه ،
مصدر الضعف الذى تحتج به الثقافة اليوم على شكلها الجديد .

ويمكن أيجاز السمات التى تتمثل فى الثقافة التى يتبناها المجتمع
المعاصر لممارسة السلطوية ، التى ينقدها أدورنو فى الآتى :

١- الاحتقار الشديد للعقل ، رغم التقدير الشديد للعقل فى الثقافات
السابقة ، وتجد الثقافة الزائفة تبريرها لذلك فى تحليلها للفلسفة التى
صارت مرادفة للعقل لم تهتم بالمشاكل الحقيقية للبشر بشكل
كاف ، بالإضافة الى تأكيدها على الجوانب الروحية والنفسية ،
وتصويرها بوصفها مناقضة للعقل ، وصار العقل الكمى والاحصائى
والأداتى والتماثل والوضعى هم أشكال العقل المسموح بتواجدها ،
أما العقل النقدى ، والخيالى ، والعقل الذى يتداخل فى نسيج
الوجود الإنسانى فهو موضع شك لأنه يتناقض مع الواقع
الملاعقلانى السائد فى المجتمعات المعاصرة .

٢- العبداء للبناء الأكاديمى فى تناول القضايا الإنسانية ، فلقد بدأ
الطب النفسى الأكاديمى ، يخرج عن هيمنة النظام القائم ، وخرج
عن يكون أداة لهذا النظام ، وبالتالي طرح مفهوما مغايرا
للثقافة ، وعزلها عن سياق المجتمع ، وتصوير الأساتذة الأكاديميين
فى صورة رهبان للعلم ، لا علاقة لهم بمشاكل الناس الجبوية .

٣- العبداء للبناء الفنى والجمالى ، أى العبداء للأعمال الفنية التى
لا يتم انتاجها وفق استراتيجية صناعة الثقافة ، وإنما تنتشر
مع الانتاج الفنى السلمى .

- العداء للثقافات الصغيرة التى تقدم صيغة للتطوير تعتمد على مفاهيم مغايرة للعالم عن تلك المفاهيم التى يعتمد عليها النظام القائم .

- تقوم الثقافة الزائفة على الدعاية لمفهومها عن العلاقات الاجتماعية ، وإن وجود الأفراد مرتبط بالدفاع عن بقاء النظام السائد ، لأنه فبئله يعنى مفاؤهم ، وحجب الخطر ، والدعوة الى دعم الخداع للنظام .

- ترفض الثقافة السائدة الحديث عن التراث والعقل ، وتدمو للحديث عن خلق الواقع ، والتركيز على القوى المتاحة ، حتى تستبعد العناصر الايجابية فى التراث السابق .

- تكثيف وتوسيع نظام تقسيم العمل ، حتى يبدو الانشغال بعلم موضوعى ، وفن يوجد لذاته ، مضيعة للوقت ، ويمكن للدولة أن تبيع كل كنوز الفن فى المتاحف ، إذا اقتضى الدفاع القومى ذلك . . وحتى يدخل الفن فى خدمة الدفاع الوطنى والاجتماعى والعسكرى .

- تخطيط المدن الكبيرة بشكل يمكن من تشتيت الجماهير ، وبناء الأسوار حول الطرق لمنع المظاهرات ، بحجة النظام والحفاظة على ارواح الناس ، فيجد الأفراد انفسهم سجناء أسوار منيعة .

- تدعو الثقافة الزائفة للتكنولوجيا ، كأساس لتقدم المجتمع ، خدمة للشركات الكبرى ، دون أن تراعى احتياجات الأفراد ، وإنما لى تقوم بتمجيد الامية وتقخير صورة الحكومة التى تقوم بتحديث ادوات الحياة .

- فصل الثقافة كقيم عن البناء الحضارى المادى مما يؤدى الى فصل النافع عن الجميل ، وبالتالي تكون الثقافة تابعة لشروط الحياة المادية ، والترويج لها بدلا من أن تكون شائذة ومبشرة بحياة أفضل وأجمل . .

ب- إن وقت الفراغ يتم تنظيمه وفق مذهب المنفعة العامة ، بحيث تظل مصلحة الفرد مرتبطة بالمصلحة الرئيسية للنظام القائم ، فمساعدة الفرد تدور في حدود تنظيم وقت الفراغ في الدولة السلطانية الشمولية .

ج- ترفع الدولة السلطانية شعارات تخفى بها الصورة الحقيقية للواقع ، مثل « انتشار عام للقيم الثقافية » ، و « حق أعضاء الشعب في المنافع الثقافية » ، و « رفع مستوى الثقافة الفيزيائية والروحية والخلقية للأمة » كل هذا دون أن يتيح للجماهير الفرصة لصنع ثقافتها الجديدة التي تحل محل الثقافة التي تقوم السلطة الشمولية بتصديرها عبر أدوات الاتصال .

ورغم أن أدورنو لا يتحدث عن المستقبل ، وصورته ، إلا أنه يأمل في أن استمرار الحياة ، يعني استمرار خلق ثقافة مغايرة ، لتلك الثقافة السائدة عن طريق الفن ، الذي يوظف الحواس ، ويدافع عن الحياة ضد الموت بكل أشكاله .

د- الفن في عصر الاستنساخ الآلي « الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال » :

استمد أدورنو كثير من آرائه حول الفن والظاهرة الجمالية من صديقه والتر بنيامين (١٨٩٢ - ١٩٤٠) ، ولهذا كان ضروريا عرض آرائه حول الفن وعلاقته بأدوات الاتصال ، وحول علاقة الفن بالتقنية ، هذه العلاقة الأخيرة التي استخدمها أدورنو في تحليلاته ، رغم بعض الاختلافات بينهما (٢٣) ، هذا بالإضافة الى تبني أدورنو لكثير من تحليلات بنيامين لموقع الفن من الحياة الحديثة من خلال تحليل بنيامين لمفهوم اللعب في دراسته الرائدة عن الحديثة واللاعب (٢٤) ، وهذا يعني ضرورة عرض آراء بنيامين ، التي تبناها أدورنو (٢٥) .. لأنها تمثل ركيزة محورية في تفكيره الجمالي ، ولنبدأ بتحليل والتر بنيامين لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، لأنها وثيقة الصلة بفكر أدورنو .

يرصد بنيامين تطور عملية نسخ الأعمال الفنية ، بدءاً من عملية الصب والطبع ، لدى الاغريق - (حيث كانت الأعمال الفنية

المصنوعة من البرونز والفخار يمكن تصنيعها بكميات ضخمة ، فيما عدا العمل الفني كان غريدا ، لا يمكن أن يستنسخ آليا) - الى عملية المطبع على الحجر باستخدام الأيدي ، الى التصوير الفوتوغرافي ، الذى أدى الى تغيير أساليب انتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا ، وأدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى مع حلول القرن العشرين الى ظهور أشكال فنية ، تفرض نفسها بوصفها أشكالا فنية أصيلة مثل فن صناعة الفيلم (السينما) التى ارتبط ظهورها بتطور تقنيات الاستنساخ الآلى ، وهذه التقنية أثرت على أشكال الفن التقليدى (٢٦) .

ولكن مهما تضاوت النسخة المنقولة من العمل الفني مع الأصل ، فإنها تفتقد عنصرا واحدا : وهو وجوده فى الزمان والمكان ، ذلك أن خصائص العمل الفني وطبيعته التى لا تظهر فى النسخ المطبوعة ، تشير الى زمانه ومكانه ، وبالتالي تبين ظروف انتاجه ، وموقعه فى التاريخ . والزمان والمكان هما محورين أساسيين للتفكير الاستطقي عند أدورنبو . وأخذ من بنيامين ، لأن هذان البعدان يحكمان الوضع التاريخي لاي منتج من المنتجات البشرية (٢٧) فهذا الوجود المتفرد للعمل الفني يظهر لنا من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن (وهذا ما يظهر فى الأعمال المصنوعة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا ، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا من خلال النسخة الأصلية ، سواء بالتحليل الكيمائى أو الطبيعى ، ولا يمكن بالطبع - القيام بهذه التحليلات على النسخ المصنوعة من الأصل) فالمكان والزمان فى العمل الفني يحددان أصالة العمل الفني ، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة ، الى اختفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفني ، لأنه ليس له وجود فى أسلوب الاستنساخ (٢٨) .

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم امكانيات أكبر ، عوضا عن الأصالة ، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل قد تغفلها العين المجردة ، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكamera أن تتوصل الى حقائق تجهلها الرؤية الطبيعية « يمكن ملاحظة ان تحليل ميثنيل فوكنوه للوحة الوصيفات لفلاسكويز ، مرتبط بهذه الامكانيات التى تقدمها التقنية » (٢٩) ، وغن طريق هذه التقنية أمكن

اقترب العمل الفني من المتلقى ، فأصبح عن طريق الاسطوانة نستطيع الاستماع الى عمل موسيقى تم تسجيله في مدينة تبعد عنا آلاف الاميال ، ورؤية المتلقى لكائنات ضخمة من خلال فيلم سينمائي .

ورغم هذه الميزات التي يتيحها أسلوب الاستنساخ للعمل الفني ، فإن أصالة العمل الفني تتلاشى ، ونفقد بالتالى الشعور بهيبة الشيء أو الهالة المقدسة التي تحيط بالعمل الفني ، أو ما يعبر عنه بنيامين بكلمة عبق « aura » العمل الفني (٣٠) فما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقنى هو عبق العمل الفني ، ودلالة ذلك ، أن العمل المستنسخ يخرج من مجال الفن ، لأن العمل الفني يعتمد في وجوده الخاص على التفرد ، بينما يؤدي الاستنساخ الى تعددية النسخ ، ويؤدي هذا بخروج العمل الفني من محيطه الخاص ، الى مجال جديد يسمح للمتلقى باستقباله ، وقد أدى هذا الى زلزلة عاتية للموروث الثقافى ، فهذه الطريقة في انتاج الاعمال الفنية تؤدي الى تصفية العنصر التقليدى في الموروث الثقافى ، ويظهر هذا في الاعمال الفنية التي تعيد انتاج التاريخ الثقافى ، أو تبعثه من جديد ، وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر ، الذى تسيطر عليه قيم أخرى ، غير تلك التى كانت سائدة إبان انتاج هذه الاعمال الفنية . . « فالسينما - على سبيل المثال - حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية فانها تقدمه من منظور المكتشف ، بينما هو فى منظور الثقافة الوطنية لسكان انجزر هو غاز لهم ، فالتقديم يتم هنا وفق قيم ثقافية مختلفة » (٣١).

ويقترب مفهوم « العباقرة » من مفهوم الجليل Sublime الذى سبق لكانط الحديث عنه ، فى معرض تفرقه بين الجميل والجليل ، فالشعور بالجمال مرتبط بالعمل الفني ، بينما الشعور بالجلال تجاه موضوعات الطبيعة مرتبط بحالة طقوسية وشعائرية ، وهو مرتبط بالتجربة الدينية ، والسبب الذى جعلنا نقهرن بين المفهومين - العباقرة والجليل - هو التعريف الذى يقدمه بنيامين للعباقرة بأنها الظاهرة المتفردة ، والتي تفترض مسافة تفصل بيننا وبين الشيء (٣٢) ويتفاعل « العباقرة » فى عصرنا أو فى الاعمال الفنية نتيجة لزيادة الرغبة الملحة لدى الجماهير نحو السيطرة على تفرد كل شيء ، عن طريق الاستنساخ ، فالجماهير لديها رغبة - نمطها

طبيعة الحياة الاستهلاكية - في ان تجعل كل شيء أقرب إليها :
ماديا وانسانيا . فالعمل الفني الأصلي يتميز بالتفرد والثبات ،
بينما يتميز العمل المستنسخ بالزوال والتكرار ، والانسان المعاصر
لديه رغبة في هتك ستر الشيء ، وبالتالي اهدار عبقة الخاص ،
لكي ينمي لديه طبيعة الادراك الحسى المعاصر الذى يقوم على
احساس المساواة الشاملة بين جميع الاشياء ، الى درجة تطبيقه
على الاعمال الفنية ، فيقوم باستنساخه (٣٣) .

ولهذا يمكن الربط بين تفرد العمل الفني ووجوده في نسيج
التقاليد التى تكونون حية ومتغيرة ، فتمثال فينوس ، كان الاغريق
يقدمونه ، بينما ينظر اليه رجال الدين في العصور الوسطى على
انه وثن ، ولكن كلاهما يتفقان على ادراك تفرده ، أى عبقه .
وتعبر الشعائر عن تلاحم الفن بالتقاليد السائدة . ولذلك نشأت
الاعمال الفنية المبكرة خدمة للشعائر الدينية . ولهذا فإن عبق
العمل الفنى لا ينفصل كلية عن وظيفته الشعائرية ، بمعنى أن القيمة
المتفردة للعمل الفنى الاصيل تجد أساسها فى الطقوس المصاحبة
لنشأته ، والتى تمثل قيمته الوجودية ، وهذا الأساس الطقوسى ،
الذى يوحد بين الجميل والمقدس ، حتى فى أكثر أشكال عبادة
الجمال العلمانية ، هو الذى يحافظ على وجود الفن فى نسيج
الوجود الانسانى كوجود مستقل عن الوظيفة المباشرة فى الواقع ،
أو كأداة لتأدية غرض معين ، ولهذا حين بدأت أول وسائل الاستنساخ
الحقيقية ، وهى التصوير ، رفع شعار « الفن للفن » ، لمساومة
استخدام الفن من قبل أدوات السيطرة فى المجتمع ، وبالتالي القضاء
على عبقه واستقلاله الخاص ، وهذا الشعار حاول إيقاد لاهوت
خاص بالفن ، وهو لاهوت سلبى يتمثل فى مفهوم الفن الخالص ،
الذى ينكر الوظيفة الاجتماعية للفن ، ويرفض تصنيف الفن على أساس
المحتوى أو المضمون (٣٤) .

والاستنساخ الآلى للعمل الفنى ، جعل الفن يخرج عن دائرة
الشعائر والطقوس ، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التى يمكن
نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التى يمكن صياغتها وفق
مفهوم مسبق ، تقدمه السلطة السياسية ، ولذلك تخلى العمل

الفنى عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية التى يمكن أن يقوم بها . . وبالتالي يصبح العمل الفنى أداة للسيطرة والهيمنة ، بدلا من أن يكون أداة للتحرر .

ويتم تقييم الأعمال الفنية على أساس القيمة الطقوسية للعمل ، التى تثبت أصالته وتفرد ، وعلى أساس الربط بين قيمة العمل وقابليته للعرض ، لأن الإبداع الفنى قد بدأ بطقوس كلية تخدم الشعائر ، لأنه كان أداة من أدوات السحر فى عصور ما قبل التاريخ ، ولذا لم يتم الانتقال من الوظيفة الطقوسية الى الوظيفة الفنية إلا فى عصر قريب ، فأصبح يتم التأكيد على القيمة الاستعراضية للعمل الفنى ، مما أدى لظهور وظائف جديدة للإبداع ، مختلفة عن تلك الوظائف التى عزت للفن فى عصور سابقة (٣٥) ، فى المرحلة الأولى لفن التصوير الفوتوغرافى كان يعتمد على القيمة الشعائرية عن طريق تقديس الأحياء - غائبين أو أموات - من خلال الصور ، ثم أصبحت القيمة الشعائرية تحتل المرتبة الثانية بعدما أصبح انوجه الإنسان ، فى حالاته وهواجسه المختلفة موضوعا للتصوير ، مما أدى لانبعاث « العبق » من هذه الصور المتمثل فى الشجن الذى تلتقطه الكاميرا ، ولكن تراجع هذا الأمر ، بتراجع الإنسان كموضوع للتصوير ليحل محله الأشياء ، والمدن ، واستعراض قدرات الكاميرا ، فأصبحت القيمة الاستعراضية هى الأولى ، لأن هذه القيمة تجعل من الممكن استخدام هذه الصور كأداة ، أو تقديم علامات على الطريق ، سواء كانت صحيحة أو مضللة ، حيث تتحدد دلالة الصورة الواحدة من خلال موضعها من السياق الذى توجد فيه .

ويمكن القول أنه عندما تحرر الفن من أساسه الشعائرى ومن خلال الاستنساخ التقنى فإنه فقد مظهر الاستقلال الذى كان يتميز به ، وكان يجعل للفن وظيفة السمو فوق منظور العصور الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقا أخرى من خلال التخيل . فالعناصر الشعائرية ، تضاعفت شيئا فشيئا أمام تقدم تقنية الاستنساخ ، التى غيرت من وظيفة الفن الجوهرية ، ويمكن إدراك هذا بسهولة حين يتم المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح ، وممثل السينما ، فالأول يقوم بكل المجهود من خلال القيام الحى

المبتدئين ، بينما الثانى تقدمه الكاميرا ، من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج واستخدام عدسات التصوير التى تقدم زوايا معينة للموضوع ، فمثل المسرح اقرب للقيم الشعائرية فى الفن التى تقوم على المعاشية ، بينما مثل السينما يلتقى بالجمهور من خلال الكاميرا (٣٦) ، « فالعبق » أى تفرد الممثل فى أدائه مرتبط بحضوره للعرض ، والسينما لا تحقق هذا ، ولذلك تلجأ شركات الانتاج الى تعويض ذلك عن طريق الدعاية لنجوم السينما ، حتى يتحولوا لأساطير تكسب مصداقيتها من الدعاية والاعلان ، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة ، لأن هيبك احساس عميق بالغرابة يعترى الممثل أمام الكاميرا ، وهو نفس الاحساس الذى يشعر به الانسان أمام صرخته المنعكسة فى المرآة . فالممثل أمام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق ، ويقدم له عمله وكيانه ووجدانه ، وهو متصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال ، ولكنه منفصل عنهم ، كما تنفصل مصانع الانتاج عن أماكن المستهلكين ، فالسينما تحاول تعويض ضهور « العبق » من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو ، لتخلق نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الأسيرة (٣٧) .

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية ، والتى أثرت على انتاج العمل الفنى ، وفقد تفردده ، أوشك التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور أن يفقد خصائصه الأساسية . فالانسيان يتطلع لكى يؤدى دوراً فى السينما ، أو يظهر فى الصحف ، أو يمارس دور الكاتب فى الصحيفة ، مما أدى الى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع ، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله ، ويتجاوز المحاكاة الى الابداع الخلاق ، وإنما هو من كان قادراً على أداء دوره المهنى فحسب (٣٨) .

بالإضافة الى أن الفنانون التى تعتمد على التقنية تخد من قدرة المتلقى التخيلية ، ففى المسرح يعى المرء حدود المكان التخيلى ، بينما السينما تجعل من التخيل محدوداً ومن الدرجة الثانية ، لأن المونتاج وزوايا التصوير والاضياء تقوم بتركيب العناصر ، على نحو يستسلم المتلقى للاستقبال فحسب ، بينما فى المسرح يقوم المتلقى بإعادة تركيب وانتاج هذه العناصر التى يشاهدها من أجل بناء تأويل كلى خاص .

ويغير الاستنساخ الآلى للفن من موقف الجماهير تجاه الفنون ،
غالفنون التى يمكن مشاهدتها جماعيا ، أصبح لها قدرة ذاتية خاصة
على اجتذاب الجماهير مثل السينما ، بينما الاعمال التى تتطلب نوعا
من التلقى الفردى ، مثل فن الرسم مثلا ، فإنها تتراجع مكانتها
جماهيريا .

ولا يقف تأثير التقنية عند هذا الحد ، وإنما يمتد ليشمل
التأثير على الانسان التى فى الطريقة التى يتمثل بها العالم الذى يحيط
به . وسيكولوجية الأداء التى تظهر من خلال الفيلم السينمائى تؤثر
فى استخدام الافراد للأدوات ، وفى استخدامهم للدراك الواعى فى الحقل
البصرى والسمعى ، وترتب على هذا أن وحدات السلوك يمكن
تحليلها بطريقة أدق ومن مستويات متعددة ، وزوايا متباينة ، اتاحها
الفيلم السينمائى ، ولم يكن هذا متاحا من قبل فى اللوحات الفنية
أو المسرح فأصبح العلم ممزجا بالفن ، مما يتطلب درجة عميقة
من المعرفة العلمية ، عند التعرض لآى موضوع من الموضوعات ، فحين
تركز الكاميرا على مشهد ما فإنه يصعب القول أيهما أكثر إبهارا ،
القيمة الفنية فى التصوير ، أم القيمة العلمية ، وهذا من القيم
الإيجابية للسينما (التطابق بين الفنى والعلمى) . بالإضافة الى فهم
أفضل للضرورات التى تسود حياتنا . ويمكن للسينما أن تكون أداة
للتحرر إذا ارتبطت بمشروع ثقافى إيجابى ، يجعلها مستقلة عن
رأس المال الاحتكارى الذى لا يهدف الا للربح فقط (٣٩) . . ولذلك يمكن
للفنان البدع أن يقدم لنا تفاصيل خفية للأشياء التى قد تبدو
لنا مألوفة وتجعلنا نكتشف أماكن تبدو لنا عادية ، وهى ليست
كذلك ، وتخرجنا من أسر الغرف الى عالم جديد بفضل التصوير
عن قرب الذى يتيح لنا ادراك تمدد المكان ، والتصوير البطيء الذى
يقدم لنا تمدد الزمان ، فى تكوينات بنائية جديدة ، لا تكشف عن
تشكيلات الحركة المألوفة فحسب ، إنما تعطينا انطبعا بحركات
مناسبة ، وخارقة ، ومحققة . . ولذلك يمكن القول : لقد أدخلنا
الكاميرا عالم البصريات اللاواعية ، كما أدخلنا التحليل النفسى عالم
الدوافع اللاواعية . . ذلك لأن الطبيعة التى تبدو أمام الكاميرا تختلف
عن تلك التى تظهر للعين المجردة (٤٠) .

ولهذا فقد مكنتنا السينما من فهم أفضل للأشياء التي تحيط بنا من خلال التصوير عن قرب ، وفتح مجالات جديدة للعمل لم تكن على دراية بها ، لأنها ركزت على تفاصيل خفية للأشياء المألوفة .

إن مهمة الفن هي إثارة تطلعات وحاجات مخرج عن نطاق الواقع الآنى ، ولا يمكن اشباعها إلا في المستقبل ، لأنه يتطلع للبحث عن المكبوت والمقموع والخفى فى امكانات الانسان وطاقاته التي لا يقوم الواقع الراهن فى ظل علاقاته القائمة بالسماح بالتعبير عنها ، ولهذا يظهر لنا - عبر تاريخ كل شكل من الأشكال الفنية - تطلع الشكل الفنى الى ابداع مؤثرات جديدة تحقق له توصيل ذلك ، وهذه المؤثرات الجديدة ، لم يكن من الممكن التوصل اليه من خلال تطوير المستوى التقنى ، أى فى شكل فنى جديد . وهذا ما نجده فى استخدام الأدب لمقتطفات من الصحف ، وللاستخدام الشعر لوحداث من المصمت ، الذى يعبر عنه بنقط بصرية ، فهذه الشطحات والمبالغات تنبع من اخصب بذور الفن ، وأفضل لحظاته التي يتطلع فيها الى استثارة المثلقى بهموم جديدة ، وأبعاد غير مألوفة فى تجربته الانسانية ، وهذه الشطحات تحاول تحطيم الهالة المحيطة بالموضوعات التي يتناولوها ، ويتحول العمل الفنى من المشهد الجذاب او النغمة الخلابة الى قذيفة تصيب المثلقى كالطلقة النارية ، ويكتسب العمل الفنى بعداً ملموساً لدى المثلقى (٤١) .

ولقد ترتب على التوسع فى استخدام التكنولوجيا فى العمل الفنى ، لاسيما فى السينما ، أن طبيعة التلقى الكمى - الذى يتمثل فى الاعداد الكبيرة للجماهير التى تشاهد الفيلم - قد تحول الى طريقة كيفية فى التعامل مع العمل الفنى ، فقد كان سائداً الموقف التأملى للعمل الفنى الذى يقوم على استغراق المثلقى وتركيزه على العمل الفنى . أصبح العمل الفنى هو الذى يستغرق الجماهير ، بحيث لا يتيح لها الفرصة للتأمل العميق فى المشاهد التى تترى على شاشنة العرض . فالسينما عمقت استخدام حواس الانسان بطريقة معينة ، تجعله يدرك العمل الفنى على نحو مغاير للطريقة التى كانت يتم بها ادراك العمل الفنى فى العصور القديمة ، فالعمارة - وهى تاريخها أطول من تاريخ أى فن آخر - تستقبل من خلال

الاستخدام أو المشاهدة ، أو من خلال اللمس والبصر ، فالاستقبال الذى يتم عن طريق اللمس لا يتأتى عن طريق التركيز فى العمل الفنى المعماري ، بقدر ما يتم هذا التلقى عن طريق الاعتياد - نتيجة للمعيشة فى هذا البناء المعماري أو ذاك - الذى يحدث لنا جوانب التلقى بما فيها الجوانب البصري (٤٢) .

وهذا النوع من التلقى للأعمال الفنية عن طريق الاعتياد ، أو الملاحظة العابرة ، الذى نشأ من خلال علاقة الانسان بالعمارة ، أصبح هو القانون الذى يقوم عليه تلقى الفنون المصاهرة ، وادى لاكتساب عادات جديدة من خلال التسلية التى تتحها مشاهدة الافلام هى عادة الادراك الواعى الذى يتولد من الملاحظة العابرة للمشاهد ، التى تختفى ليحل محلها مشاهد جديدة ، ولذلك فإن نوع الاستقبال القائم على التثنت أصبح ملموسا فى جميع مجالات الفنون ، ودالا فى نفس الوقت على ظهور تغيرات هامة فى طرق الادراك الواعى التى كانت تعتمد فقط على التأمل ، فالمشاهد يستخدم خبراته فى ترجمة الصور ، عن طريق الصدمة التى يحدثها العمل الفنى لدى المتلقى ، وهذا يبين أن السينما جعلت القيمة الشعائرية للفن تتقهر الى الخلف ، لأن القيمة الشعائرية تعتمد على الادراك التأملى العميق ، بينما تلجأ السينما الى الاعتماد على الاستقبال القائم على التثنت ، مما يجعل المتلقى يستخدم خبراته الحسية بما فيها خبراته اللمسية أيضا ، وهذا يعنى أن التكنولوجيا قد جعلت من السمع والبصر وهما أداة الانسان فى التأمل يرتبطان بحواس أخرى هما اللمس من خلال خبرة الاعتياد ، التى يقوم الفن باستثارة الانسان من خلال الصدمة (٤٣) .

إن التزايد فى أعداد المشاهدين للسينما ، ودرجة تأثيرها بالاضافة لوسائل الاتصال الأخرى ، كالاذاعة والتلفزيون ، والفيديو ، قد جعلت السياسة تهتم بالاستطيقا ، لاسيما تلك النظم الفاشية التى تفرض على الجماهير ، وتكرس لعبادة « الزعيم » من خلال سيطرتها على أجهزة الاتصال التى تسخر لخدمة هذه العبادة (٤٤) .

وتبلغ ذروة الاستخدام السياسى للجوانب الاستطيقى فى أدوات الاتصال ، بهدف صياغة مواقف الجماهير فى الحرب ، حيث يتم

تعبئة جميع الموارد المادية والمعنوية لخدمة غرض واحد ، وهو الدعاية أن الحرب جميلة ! لأنها تؤكد سيادة الإنسان على الآلة ، وتقدم تشكيلات مختلفة للأدوات والأصوات والمشاهد ، للاستطبيق بطبيعتها ضد الحرب ، ولكن الأجهزة السياسية تستخدم استطبيقا للحرب ، لتمرير صورها . فالحرب هي برهان على استحداث ميادين جديدة لترويج سلع جديدة ، فالحرب الاستعمارية سببها التفاوت بين وجود وسائل إنتاجية ضخمة ، وعدم وجود استخدامات إنتاجية لها ، فتصبح الحرب وسيلة لترويج منتجات وأدوات الصراع ، وهذا دليل على أن المجتمع الغربى لم يصل إلى النضج الكافى الذى يمكنه من استيعاب التكنولوجيا كعضو من أعضائه ، لتطور الحياة ، واستهلاك المواد الخام ، فالحرب هي ثورة التكنولوجيا التى تستهلك « مواد انسانية » بدلا من المواد الخام التى حجبها المجتمع البشرى . فبدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات ، تقوم الطائرات بقذف القنابل على المدن ، وما كان ممكنا للإنسان أن يرضى بالمشاركة فى قتل الحياة لولا استخدام السياسة للفن على نحو واسع ، أدى لنشأة ما يسمى « باستطبيقا الحرب » ، هذه الاستطبيقا التى تقوم بصياغة وجدان الإنسان ومواقفه تجاه الحرب ، واستغلت السياسة تغير الإدراك الحسى للإنسان من خبرة التأمل الى خبرة التشتت فى استخدام الحرب - بفاهيمها المتباينة ، وهو تعبئة الراى العام حول قضية من القضايا ، تمكن السلطة من استخدام أدوات العنف والدمار - لتقديم الاشباع الفنى للإدراك الحسى ، الذى غيخته التقنية ، ونقلته من موقف التأمل العميق والإدراك الواعى ، الى الخبرة الحسية المباشرة التى اعتادت على العنف ، وصارت الجماهير تقذوقه على مستوى الخبرة الاستطبيقية ، والحل فى مواجهة هذا ، ليس ابتعاد الفن عن الحياة ، أو جعل نظرية الفن للفن هى النظرية السائدة ، وإنما الحل هو اضعاف الطابع السياسى على الفن ، لكى يمارس نقده ونفيه لهذه الاشكال السياسية اللاانسانية . فالفن للفن قد يرى فى الحرب صور جمالية فى ذاتها من خلال أشكال الدروع والدبابات ، والطائرات ، وظلقات الرصاص ، لأنه لا يدخل الأخلاق ضمن رؤيته ، بينما تسييس الفن يكشف عن الاستخدام غير الطبيعى لهذه الاشكال ، ويقف ضد الحرب حتى لو كان الهدف الجمالى هو ابداع الاشكال الجديدة ، فالفن للفن هو نظرية أقرب للفاشية منه الى الاتجاهات

السياسية الأخرى ، لأن الاتجاهات المناهضة للفاشية ، ترى في الفن استئثاره لأفئاق مستقبلية للإنسان ، وترى في الفن جزءا من المنسجج الإنساني الذي يعتمد على الحلم بيوتوبيا جديدة للإنسان (٤٥) . والسلطة السياسية تقنع الجماهير بنظريات الفن للفن ، واستطيقا الحرب ، عن طريق اقناعها بالمبدأ الذي يحكم الواقع الإنساني الآن ، وهو مبدأ المردود ، بمعنى العائد الذي يعود على الإنسان من جراء فعل معين ، مستخدمة في ذلك آلية التثشتت في استقبال الإنسان للأعمال الفنية .

هذه الآلية التي تتحقق في السينما ، والسينما هي الشكل الفني الأمثل الذي يتواءم مع الحياة المعاصرة المليئة بالأخطار المتزايدة التي تواجه الإنسان ، فحاجة الإنسان الى التعرض لآثار الصدمات هي وسيلة يلجأ إليها لكي يتقبل الأخطار التي تهدد حياته اليومية . والسينما تماثل التغيرات العميقة التي أصابت جهاز الإنسان الإدراكي ، هذه التغيرات التي يستشعرها الشخص العادي حين يجتاز شارع مزدحم في مدينة كبيرة ، مما أدى لاستخدام السلطة السياسية لمشريط الأخبار السينمائي الذي ينطوى على دلالة دعائية ، لا تخفى على أحد ، ولكن الشخص لا يملك مصدرا آخر للمعلومات عن العالم ، يساعده في تحديد مواقفه ، سوى هذه الأجهزة من الاتصال ، فيتم تطبيع الأفراد بصورة معينة من خلال تزويدهم بمعلومات مختارة . ومن خلال مباريات كرة القدم التي يتم حشد الجماهير بصورة تؤدي الى عدوى الاهتمام بها والتلقى بينهم .

ويمكن القول عند استعراض المضامين الجمالية التي تثيرها علاقة الفن والتكنولوجيا ، أن تطور أدوات الانتاج عبر تاريخ المجتمعات البشرية ، قد جعلت فنون كثيرة تتطور وفنون تندثر ، فلقد ولدت انتراجيديا مع الاغريق ، ولم تبعث إلا بعد فترات طويلة في شكل قواعد فقط من خلال كتاب فن الشعر لهوراس (٤٦) . فلا شيء يضمن استمرار فنون معينة ، نتيجة لظهور فنون أخرى تستوعب تقنيات العصر وأدوات الانتاج ، وتقترب من العلاقات الاجتماعية الى الحد الذي يمكنها من استئثار أفئاق مستقبلية للوضع الإنساني ، ولذلك لا يمكن للعمل الفني أن يكون قيما الا إذا ظهرت فيه أرهاصات المستقبل ، وهذا لا يتأتى الا باستيعاب الفن لأدوات العصر .

وقد ساهمت التكنولوجيا في التمهيد من أجل ظهور شكل فنى معين ، فقبل أن تظهر السينما ، نجد المحاولات الأولى لفن التصوير المتتابع . وهذه الأشكال الفنية الجديدة - مثل السينما - كانت موجودة بذرتها الجنينية فى أشكال الفن التقليدية ، وقد ساهمت بعض التغيرات الاجتماعية ، مثل اقتصاديات السوق على أحداث تغيرات فى أنماط التلقى تمهد الطريق أمام الأشكال الجديدة . وهذا يعنى أن تطوّر الفن وظهور أشكال فنية جديدة كان مرتبطا بثلاثة عوامل هى :

١ - التكنولوجيا .

٢ - استخدام أشكال الفن التقليدى لبعض المؤثرات فى صورة خيالية .

٣ - المتغير الاجتماعى وأثره فى تغيير أنماط التلقى للعمل الفنى .

هذه العوامل هى التى حكمت تطور الفن ، وبالتالى فإن موقف أدورنو من التكنولوجيا هو موقف متعدد الأبعاد .. فهو يرفض التكنولوجيا التى لا تكون أداة فى السيطرة على العالم ، وإنما سيطرة على الإنسان ، وبالتالى فإن استخدام التكنولوجيا فى إنتاج الأسلحة فى الحرب ، يرجع لنفس السبب الذى جعل السلطة السياسية تلجأ لاستخدام الفن للدعاية ، وأصبح استنساخ العمل الفنى عن طريق التكنولوجيا ، مرتبطا بنمو نزعة الملكية التى تغذيها الدعاية المعاصرة ، من أجل نسخ الإنسان أيضا ، فإذا كانت التكنولوجيا تنزع عن الفن الطابع التفردي له ، فإن التكنولوجيا ودورها فى أجهزة الاتصال تنزع عن الإنسان الطابع التفردي له ، بحيث يتوهم أن الحرية هى المفاضلة بين الأشياء ، وليست الاختيار بين نمطين من الوجود .. فالتكنولوجيا كصيغة من صيغ العقل المعاصر ، تحولت لأسطورة ، فبعد أن استنفدت أسواقها التلافيدية ، جعلت من الحرب سوقا لإنتاج آلات لتدمير (المواد الانسانية الخام) بدلا من توفير جهد الإنسان ووقته فى التعامل مع الطبيعة .. وأصبح العقل فى صيغته الراهنة لا يمكن الاقتراب منه ، لأنه تجسّد فى مؤسسات ضخمة ، تعمل عبر القارات ، وتستخدم ملايين البشر .. هذه الصيغة التى تركز على ثلاث مخاور هى : التكنولوجيا والاتصال والمعلومات ، تستخدم الإنسان من خلال السيطرة على لغة العصر ..

هوامش الفصل الثالث :

١ - قدم هوركهايمر - بعد وفاة أدورنو - كتاباً : « النظرية النقدية بين الأمس واليوم » حل فيه ما قدمته النظرية النقدية من أسهامات ، وبين أن كل قدمته لا يتجاوز نقد نسق العصر الحديث الذى يتمثل فى العقل المهيمن ، وتعصيد بعض أشكال التعبير الذاتى ، والتبشير بفلسفة تاريخ مضادة للدعوة الى التكيف مع الواقع ، التى تعتمد على أخلاق السعادة التلقائية ، التى تنبذ الأنانية ، وتدعو الى إنسانية جديدة .

وهذه النقطة التى وصلت اليها النظرية النقدية ، جعلتها ترى فى الفن الأفق الوحيد الممكن له التواجد فى ظل النظام العالى ، لكن هذا النظام الاستهلاكى يسعى لادخال الفن فى منظومته الخاصة ، ومن ثم يتحول الفن الى أداة ، ويعتمد عن منطق المستقل ، وهذا ما يعنى موت الفن الذى يقصده أدورنو كوسيلة للتحرر من أسر الواقع ، وهذا قد يرجع الى أن طبيعة الانتاج الفنى - من خلال أدوات الاتصال - يخضع لشروط وعلاقات الانتاج القائمة ، ومن ثم يكون مرتبطاً بها من خلال القصد الجمالى ، فيتحول الفن الى مهنة للفنان ، وحرفة أو صناعة ..

وهذه الاشكاليات التى توقف عندها أدورنو ، حاول هابرماس وهو من الجيل الثانى لمدرسة فرانكفورت أن يقدم تعديلات جوهرية فى النظرية النقدية ، ويتحول من نقد الفن ، ودوره فى الحياة المعاصرة الى نقد الثقافة التى ينتجها المجتمع ، وهذه الثقافة هى التى تتضمن شروط استمرار وبقاء المجتمع من خلال اتاحتها لمختلف الرؤى التعبير عن نفسها ، وإعادة انتاج اشكاليات الفكر وفق حقيقتين : أولهما العقل التواصلى ، بوصفه صيغة للحوار والتعدد ، واطهار للاختلافات المكبوتة والمضرة فى المجتمع ، مما يتيح لها المشاركة فى الواقع الفعلى ، بدلاً من تهميشها ، وثانيهما : فكرة الواقع المعاش ، بوصفه حصيلة ديناميات جدلية ، ولهذا فإن كتابات الجيل الثانى

مثل يوجين هابرماس ، وجان بياجيه واريك فروم التي طرحت
افتقا جديدا بدلا من الأفق المسدود الذي وصلت اليه النظرية
النقدية ، واعترف به ماكس هوركهايمر في كتابه السابق الذكر
الذي صدر عام ١٩٧٠ .

See : jurgen Habermas : Legitimi on Crisis, trans by, T.
Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975, P, 142 .

2 - Adorno : Aesthetics theory, P, 6 .

3 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of fine Art .

٤ - باتريك تاكيسيل : المدنية والملاعب : دور والتر بنيامين في تأسيس
علم الاجتماع التصويري . ترجمة د. حمدي الزيات ، مجلة
ويوجين العدد ٧٨ ص. ٥٠ .

٥ - تقوم فكرة هذه المسرحية على محاولة اصلاح المجتمع عن طريق
تدميره ، انظر فريدريش شيلر : اللصوص (١٧٨٢) ترجمة
د. عبد الرحمن بدوي المسرح العالي ، الكويت ١٩٨١ ص ١٢ .

6 - Adorno : Aesthetic theory, P, 4 .

٧ - هناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة والثقافة تبعاً للفترة
التاريخية ، والتعريف الذي يقصده أدورنو للحضارة . هي مجموع
الجوانب المادية في حياة الأشخاص والمجتمعات ، وبالتالي يتم
التمييز - في فترة تاريخية من حياة المجتمع - بين الحضارة
والثقافة ، على أساس أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية
والروحية في حياة المجتمعات . وقد اكتسبت كلمة ثقافة
Culture هذا المضمون في ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت
موازية لتصور عام لتاريخ البشرية الذي اعتبر درجات
التقدم الفكري معيارا أساسيا للتمييز بين مراحل تطوره .
وقد تابع أدورنو ما سبق أن قدمه هيجل من ضرورة عدم
الفصل بين الحضارة والثقافة ، لأنه لا يمكن تصور الجوانب
المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ، حيث تتبع هيجل

مسيرة الروح التي تتجسد في أشكال منادية واجتماعية وثقافية
مثل الأسرة والمجتمع والدولة ومؤسسات الفنون .

8 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 120

٩ - أنظر محاوراة أفلاطون الجمهورية ، الكتاب الثالث والعاشر ،
كذلك محاوراة القوانين ، حيث أوضح رأييه في كليهما حول
الفن والأخلاق .

10 - Adorno : Dialectic of Enlightenment, P, 142

١١ - دفع ميشيل فوكو هذه الفكرة الى أقصى حد لها ، حين
نقد العلوم الانسانية ، التي استخدمت كأداة في يد الدولة
التسلطية الشمولية ، وركز على الطب النفسي الذي اتخذ
وسيلة لقهر الأفراد ، الذين يختلفون مع النظام القائم ،
من خلال وصفهم بصفة الجنون ، وبين في كتابه تاريخ الجنون :
أن الجنون كظاهرة انسانية كان يتم اطلاقه في البداية على
المتخلفين والمعتوهين ، والخارجين على المجتمع ، لكي يتم عزلهم
عن المجتمع ، فالعزل السياسي كان يستخدم الطب النفسي
في تعزيزه وتبريره .

لزيد من التفاصيل حول رؤية فوكو للجنون ، أنظر :
د. محمد علي الكردي : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل
فوكو ، دار المعرفة الاسكندرية ١٩٩٢ .

١٢ - أوضح أدورنو هذا في كتابه جدليات التنوير ، في الجزء
الخاص بصناعة الثقافة ، حيث يؤدي هذا الى تبني مفهوم
سلبي للدين ، يتمثل في وضع الطابع الروحي في مرتبة أسنى
من الضروريات الحسية ، وبالتالي صهر المائدة في السماء ،
والموت في الأبدية ، فيقوم الفرد - نتيجة لهذا المفهوم -
بتمتع ذاته ، ويقتنع نفسه أن هذا هو جوهر الدين ، بينما
هو يقتنع نفسه بقبول الواقع الراهن على ما هو عليه ،

ويقتنع أن الفساد ليس في العالم الاجتماعي ، وإنما في نفسه
الإنسانية ، فيصارع أهوائه ورغباته المشروعة لصالح سيادة
نمط سائد للحياة اليومية .

- Adorno and Horkheimer : The culture Industry : enlighten-
ment as Mass deceptors, P, 125 .

١٣- اهتمت النظرية النقدية بدراسة صورة الحب في المجتمع
الصناعي المعاصر ، فأبرز أريك فروم هذا في كتابه : من
الحب ، وعالج هربرت ماركيزوز هذا الموضوع في كتابه :
أيروس الحب والحضارة ، وعالج أدورنو هذا الموضوع في
أبحاثه عن التسلطية .

١٤- الطابع الحسي للخبرة الجمالية بدأ مع باو مجارتن ، الذي
ركز على إبراز هذا الطابع الحسي كوسيط مشترك يتيح
التواصل بين الفنان والمتلقي والناقد .

١٥- ذكره هربرت ماركيزوز في كتابه « فلسفة النفي » الترجمة
العربية ، دار الآداب البيروتية ، الطبعة الأولى ١٩٧١ ، ص
١٢٩ - ١٣٠ .

١٦- مفهوم الجسم في الفلسفة المعاصرة ، وعلاقة الوسائط المادية
بعلم الجمال .

- Adorno : Aesthetic Theory, P, 485 .

١٧- هربرت ماركيزوز : فلسفة النفي ص ١٢٨ .

18 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 48 .

١٩- أوضح فريدريش شيلر هذه الفكرة أيضا في قصيدة له عن
الفنانين ، فبين أن ما ندركه اليوم على أنه الجمال ، سنكتشف
في يوم قادم أنه الحقيقة .

20 - Adorno : Aesthetic Theory, P, 191 .

21 - Ibid : P, 355 .

22 - Ibid : P, 308 .

23 - Frederic Jameson (éd), Aesthetics and Politics : Debates between Ernst Bloch, Georg Lukacs, Bertolt Brecht, Walter Benjamin and Theodor Adorno, NLB London, 1977,

نجد في هذا الكتاب الرسائل المتبادلة بين أدورنو وبنيامين .

24 - Richard Wollin : Walter Benjamin An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press New York, 1982, P, 86

٢٥- تعرف بنيامين على أدورنو وهوركهايمر في الثلاثينات من هذا القرن ، وانضم إلى معهد الدراسات الاجتماعية بجامعة فرانكفورت ١٩٣٥ ونشر بعض دراساته في مجلة المعهد

Zeitschrift Fur Sozialforschung

(مجلة التنمية الاجتماعية) ، مثل دراسته عن الفن في عصر الاستنساخ الأولى في العدد الخامس سنة ١٩٣٦ .

٢٦- مقالة بنيامين الهامة عن الفن في عصر الاستنساخ الصناعي ، لها ترجمة لسيزا قاسم نشرت في العدد الثالث من مجلة شهادات وقضايا شتاء ١٩٩١ من صفحة ٢٣٧ إلى صفحة ٢٦٤ وقد اعتمدت عليها .

27 - Adorno : Aesthetic theory, P, 256 .

٢٨- الفن في عصر الاستنساخ الصناعي ، الترجمة العربية المشار إليها ص ٢٤٤ .

٢٩- قدم ميشيل فوكو تحليلًا لهذه اللوحة في كتابه نظام الأشياء Order of the Things .

٣٠- قدمت ترجمة هذا المصطلح د. سيزا قاسم في معرض ترجمتها لنص بنيامين .

ويبين أن العبق « aura » هو ما يعرض تفرد العمل الفني وأصالته ص ٢٤٠ .

٣١- أنظر نص تودروف عن اكتشاف أمريكا أو الغزو ، وقد ترجم النص أكثر من ترجمة الى اللغة العربية ، أبرزها ترجمة بشير السباعي .

بشير السباعي ، دار سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٣ .

32 - E, kant : The critique of judgement, Itrans, by : j, c, Meredith, oxford, 1952, P, 86 .

٣٣- والتر بنيامين : العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلى ، ص٢٤١

٣٤- المصدر السابق ص٢٤٢ وص٢٤٣ .

٣٥- المصدر السابق ص٢٤٤ .

٣٦- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٧- المصدر السابق ص٢٤٦ .

٣٨- المصدر السابق ص٢٤٧ .

39 - Adorno : Aesthetic theory P, 85 .

٤٠- والتر بنيامين : مصدر سبق ذكره ص٢٤٩ .

٤١- المصدر السابق ص٢٥١ .

٤٢- المصدر السابق ص٢٥٢ .

٤٣- المصدر السابق ص٢٥٤ .

44 - Adorno : Aesthetic P, 467 .

45 Ibid : P, 89 .

46 - Ibid : P, 47 .

الفصل الرابع

نظرية الاستطيقا

- - نظرية علم الجمال
- - استطيقا العمل الفني

لقد تحول أدورنو الى علم الجمال ، لكى يفتح الطريق أمام النظرية النقدية التى اقتصر دورها على توصيف صور العقل فى المجتمع المعاصر ، ونقد المجتمع وصور التسلط السائدة ، وكما يرى أحد الباحثين ، وهو روديجر بوبنر أن أدورنو « قد استحضر العمل الفنى لمساعدة النظرية النقدية على الخروج من عجزها ، مادامت لا تستطيع بمثولاتها أن تفسد السحر الأيديولوجى الذى وقعت فى أسرهِ . فالوهم الجمالى هو الوهم الوحيد الذى لا يستطيع الكذب ، لأنه منذ البداية لا يتظاهر بأنه شئ آخر » (١) ولهذا يعتقد أدورنو أن الأمل يكمن - فى النهاية - فى عالم الوهم الجميل ، عالم الفن ، وعلى الفلسفة أن تتبع آراء الفن ، ذلك لأن الحقيقة المتحررة من أيديولوجيا الواقع تظل يوتوبيا ، والفن هو الذى يستطيع استشراف عالم الحلم من فعل التخيل ، « فالفن عن طريق خلقه لعالم وهمى ، يمكن أن يعدنا بالتحرر من وهم الواقع » (٢) .

ويتميز كتاب أدورنو النظرية الجمالية أو الاستطيقية ، الذى لا يتماثل مع المؤلفات التقليدية فى الاستطيقا ، فهو لم يلجأ الى ما لجأ اليه السابقون من تطبيق لموقف مذهبى على مشكلات الفن ، والحكم الجمالى ، وإنما هو يحاول أن يستشرف آخر إمكانات تجاوز الواقع من خلال تحليله للظاهرة الفنية ، ولهذا فهو يحاول الكشف عن الموضوعات غير اليقينية ، التى لم تستطع الفلسفة التعامل معها ، لأنها تستعصى على التحليل الفلسفى التى يخضع لمقولات وتصورات مسبقة .

وظواهر الفن تعطى انطباعاً بالاستقلال الذاتى ، ولكنها مع ذلك مجرد وهم ، فالفن رغم أنه ينقل لنا خبرة خسية ، يمكن فهمها ، إلا أن هذه الخبرة ، لا تصمد لآى تحليل نظرى (١٣) ، والفهم هنا ، لا يعنى مرحلة الإدراك التى تحدث عنها كانط فى كتابه نقد ملكة الحكم ، وإنما يعنى الإدراك الحسى فى إثارة جوانب مركبة من اللاشعور والشعور بالواقع ، وهذا الفهم الذى يقدمه

أدورنو ، للعمل الفني ، يبين لنا الى أى مدى قمرس أدورنو في التعامل مع الفنون المختلفة ؟ فالكتاب ، النظرية الجمالية : ثرى بالتحليلات للأعمال الفنية التى تتخطى فى كثير من الأحيان الحدود القاصلة بين النقد الفني ، وعلم تذوق الموسيقى وتاريخ الفن .

لكن قبل أن نقدم تحليلاً لكتاب أدورنو « النظرية الجمالية » أو « نظرية علم الجمال » الذى لم يترجم الى اللغة العربية من قبل ، لابد أن نوضح المقصود بهذا العنوان ، هل المقصود هو تقديم نظرية للاستيقا Aesthetic ، بمعنى البحث فى المبادئ التى يتركز إليها هذا الميدان الجديد ؟ بمعنى أن يكون بحث فى ميتافيزيقا علم الجمال بالمعنى الكانطى لكلمة ميتافيزيقا ، فالمقصود بها لدى كانط البحث فى المبادئ التى تقوم عليها الجماليات ، فميتافيزيقا العلم عند كانط ، هى البحث فى المبادئ التى يقوم عليها العلم ، وبالتالي يكون بحث أدورنو يندرج فيما يمكن أن يسمى (فلسفة الاستيقا) . أم هو بحث فى الخبرة الجمالية ، وهو المجال الدقيق لعلم الجمال ، بعيداً عن المعايير القيمية ؟ وهذا يجعلنا نراجع التحديدات الدقيقة بين نظرية الفن ، الاستيقا ، فلسفة الجمال ، وفلسفة الفن ، والنقد الفني ، لنرى - بشكل دقيق - انتماء محاولة أدورنو فى تحليل الظاهرة الجمالية (٤) .

- نظرية علم الجمال :-

يتكون كتاب أدورنو النظرية الجمالية من اثنتى عشر فصلاً ، وثلاثة ملاحق ، وفى الفصل الأول يتحدث أدورنو عن الفن والمجتمع والاستيقا . فيبين أن الحديث الآن عن الفن ، أصبح مشكلة ، لاسيما فيما يتعلق بوضع الفن وعلاقته بالحياة الانسانية ، والمجتمع ، لاسيما أن الكثيرين يريدون أن يحددوا أواوية ما ، تمكنهم من تحديد طبيعة العلاقة ، فهل يأتى الفن أولاً ، ثم تجيء الحياة الانسانية ، أم العكس ؟ وذلك لتأسيس نظره للفن . ترى فيه انعكاساً لما يحيط به من عوامل مختلفة ، وحقيقة الأمر أن هذا تأويل لموقع الفن ، واسقاط لتصورات مسبقة عليه ، ومحاولة لملاءمة الفزاع اللانهائى الاحتمالى لأبعاد الانسان الذى يجد نفسه فى حاجة الى الخيلة ، لأدراك أبعاد تجربته غير المرئية (٥) .

ويرصد أدورنو ظهور الحركات الفنية التى قدمت ثورة فنية منذ عام ١٩١٠ ، فلقد تزايدت أعداد الأعمال الفنية ، التى تنهج نهجاً مغايراً لمفاهيم الفن التقليدى وآلياته (٦) . واستطاع الفنان أن يكتسب حرية جديدة - لم تكن متاحة له من قبل - فى تناول موضوعات ، كان محرماً الاقتراب منها ، وحرية فى تدمير الأشكال التقليدية - فى انتاج العمل الفنى ، ولكن - رغم هذه الحرية ، التى اكتسبها الفنان - أحاطت بالفن شكوكا حول جدواه ، لاسيما بعد سيطرة مبدأ المردود الاقتصادى ، وهيمنته على مختلف أشكال الحياة الانسانية ، مما يترتب عليه وضع الفن موضع الشك والريبة ، وخصوصاً بعد أن استخدمت السلطة والشركات الاستهلاكية الفنون كأداة لترويج منتجاتها ، وأصبح الفن مرادفاً للدعاية والإعلان ، وتضاءلت مساحة الفن « الحقيقى » ، الذى لا يستخدم كأداة فى ياد المؤسسات ، لأنه متحرر من أسر السياق الذى يحكم الواقع ، وبالتالي طرحت أسئلة قديمة عن قيمة الفن وجدواه ، وعلاقته بالمجتمع والحياة الانسانية .

وهذا توصيف من أدورنو لحالة الفن الآن فى الحياة المعاصرة ، ونهجه الدائم ، هو التساؤل ، الذى يكشف عن أبعاد الموقف من منظور مغاير ، فيحدد أهمية العمل الفنى فى كشفه للمقموع والمكبوت فى الحياة الانسانية ، ولكنه يميز بين نوعين من الفن ، النوع الأول : الفن السوفسطائى أو الفن الكاذب الذى يدمج نفسه مع الأنواع الأخرى من الدعاية (٧) ، ويتكيف مع الحياة الحديثة ، وليس لديه أية قدرة على المقاومة أو النفى ، فهو وسيلة أيديولوجية ، لتبرير الحياة من خلال الوسائل والأشكال والأدوات الفنية . والنوع الثانى هو الفن الحقيقى الذى يمثل قوة احتجاج ضد كل ما هو قائم ، ويؤدى الى الاغتراب والتشيز والتكوص . والنوع الأول يستخدم الشعارات والأتشبهات التى تضىء مقدار من السعادة والألفة على المعالم المتفكك الحزين ، بينما النوع الثانى يقدم نوعاً من الغراء للإنسان على مافى العالم من تمزق وبالتالي يحزر الانسحاب من أسر العالم ، عن طريق النفى لكافة الأشكال التى تجعل وعيه يستنيم لهذا العالم .

ويقدم أدورنو في هذا الفصل تفصيلا للأسئلة المزيفة التي تطرح عن الفن ، وخصوصا تلك التي تتناول العلاقة بين الفن والحقيقة والحياة ، ويناقش هيجل في قضية موت الفن **death of art** (٨) . فيرد على حجة هيجل القائلة بأنه في العالم الذي يسعى إلى صياغة كل شيء وفقا لقانون ما ، أو قواعد محددة ، فإن الفن يموت ، لأنه لا يستطيع أن يحيا من خلال قوانين جامدة ، وقواعد محددة سلفا ، لأن الفن يصنع قوانينه وقواعده الخاصة ، والإنسان في العصر الحديث - وفقا لمنظور هيجل - لا يقبل إلا الأشياء التي يمكن صياغتها في قانون كمي ، أو قواعد محددة ، ولما كان الفن لا يقبل هذه الصياغة ، فإن هنالك نوعا من الحجاب بين طبيعة الإنسان المعاصر وبين الفن الذي يثور على القواعد التي يتبناها الإنسان ، ولهذا فالفن الحقيقي من وجهة نظر أدورنو لم يمت ، طالما أن الفن لم يخضع للقواعد والقوانين التي تحكم الحياة الحديثة .

ثم يناقش أدورنو طبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع ، ويرد على نظرية الانعكاس الذي قدمها جورج لوكاتشر ، ويبين عيوبها ، ويبين أن الفن في اعتماده على بنية التخيل الحسي ، يقدم اليوتوبى بالنسبة للمجتمع (٩) ، ولذلك لا يمكن إحالة الفن للمجتمع ، وألا فإن ما نقدمه حين ذاك يكون تفسيراً ايديولوجيا للفن ، بالرجوع إلى هو كائن ، بينهما الفن تخيل لأبعاد متعددة ، والمجتمع أحد هذه الأبعاد ، وليس البعد الوحيد ، ويناقش أدورنو التفسيرات التي تربط بين الفن والمجتمع على نحو مباشر بأنها تحاول استنطاقه بها ليس فيه ، ويمثل الفن محاولة لتجاوزه .

ويقدم أدورنو - بعد نقده لنظرية الانعكاس - نقداً لنظرية التحليل النفسي في الفن ، من خلال مقارنته بين رؤية كل من كانط وفرويد للفن (١٠) . وعلى الرغم من استفادة أدورنو من استنتاجات فرويد في تحليله للأعمال الفنية ، إلا أنه لا يتخذ من نهج فرويد النهج الوحيد في تفسير الأعمال الفنية ، ويبدو أدورنو في هذا الجزء أقرب إلى كانط منه إلى فرويد ، رغم استفادته من الأخير . لاسيما في اهتمامات فرويد بخبرات الفنان اللاشعورية وعلاقتها بالعمل الفني ، والنقد الذي وجهه أدورنو لمنهج التحليل النفسي للفن ، يتلخص

في تركيز فرويد على بعض العناصر ، مما أدى لاهمال عناصر أخرى في عمية الابداع والتذوق الفني ، فلقد ركز فرويد على الحلم واللاشعور ودورهما في عملية الخيال ، والتعبير عن المكنونات لدى الانسان ، لكن لم يشر فرويد الى الثقافة كمنصدر من مصادر الابداع لدى الفنان أيضا ، ويقوم بتفسير العمل الفني بالرجوع الى الفنان ، وهنا يعنى ان تحليله يعتمد على فرضيات تأملية ، مثل فرضية الحلم ، فيرى فرويد أن العملية النفسية في حالة الفن ، وفي حالة الحلم هي عملية واحدة (١١) ، ولكن القصد الذي يوجه التكوين مختلف في الحالين ، والحلم كالفن لفز مشخص ، والتمثالات التي قامها فرويد بين الحلم والفن لا تدعو اليقاء عند المعنى الظاهر للحلم بل تولى الى - على العكس من ذلك - قراءة الأعمال الفنية كما يقرأ الحلم ، من خلال فك شفرته ورموزه اللاشعورية ، بهدف اكتشاف اللامرئى . ويتعامل فرويد مع العمل الفني - مثل الحلم - بوصفه نصاً ينبغي تفكيك رموزه ، فالعمل الفني هو التدوين الاصلى لتاريخ فردى لا تنفك رموزه إلا في ضوء التحليل النفسى ، والعمل الفني من خلال هذا المعنى هو اعتراف من اعترافات مؤلفه ، ولكنه اعتراف لمن يتبن قراءته . فالعمل الفني يبدو وكأنه تدوين ، مكتوب من قبل في النفس الانسانية ، ولذلك يفهم فرويد جميع المواد التي يتألف منها العمل الادبى ، على أنها ماضى مختزن داخل الانسان ، ووردت عليه خلال الذات العائنة والكسل وخبرات السعادة والالم ، والكذب لديه هو خالم في وضح النهار ، فالتجارب الحاضرة توقظ في المبدع ذكرى تجربة اسبق ، تنبثق من خلالها رغبة في التحقق من خلال العمل الفني (١٢) . والعمل الفني يكشف عن عناصر التحريض القائمة التي تستدعى لاشعور الطفولة .

وقد استفاد أدورنو من تحليل فرويد في احدى جوانبه ، حين فسّر مسرحية « نهاية الحفل » لضمويل بيكيت على أنها تشييع وفكوص ، فعجز البطل عن الفعل جعله يتذكر طفولته القديمة .

والفكرة الهامة التي يركز عليها أدورنو في تحليله لفرويد في مواضع متفرقة من كتابه النظرية الجمالية هي أنه ليس هناك

نظام طبيعى أو منطقى للاشعور ، وهو مصدر الفن عند فرويد ، بالإضافة للخيال ، فهذه الطبيعة الخاصة للفن التى تخرج عن منطق الواقع ، هى ما يميز الفن على الإطلاق ، والفنان - لدى أدورنو - هو الذى يحتفظ عمله الفنى بشكله الذى يأبى على المدلالة الجاهزة ، ويحتفظ بمنطقه الخاص ، على عكس الإنسان فى حياته الواقعية حين يتذكر الحلم الذى رآه أثناء النوم - والتذكر هنا هو فعل شعورى واع - فعند ذلك فقط تتخذ محتويات اللاشعور شكلا ذا دلالة ، بينما الفنان يسعى لتقديم حلمه الابداعى كما هو ، حتى لا يفقد خواصه الرئيسية حين يدخله فى شكل منطقى يمكن تفسيره بالرجوع لما هو كائن ، وليس بالرغبة بالتحسرر مما هو كائن . ويأخذ أدورنو على فرويد أن التحليل النفسى للفن لديه سجين منطق العلاقة ، وتمثلها ، وهذا يعوقه عن اكتشاف التعدد الفنى للمعانى فى العمل الفنى ، التى لا يمكن ردها للسيرة الذاتية للفنان فحسب . وان كل نص لا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه فحسب ، وانما يتيح لنا ادراك (نص الحياة) من خلال الخيال الحسى - وانه يمكن حل لغز النص الفنى بالكشف عن الكبت الجماعى كأساليب للرقابة السياسية على اختلاف العصور ، وليس بالكبت الفردى فقط - ويأخذ أدورنو على فرويد ملاحظة هامة تتعلق باهتمام فرويد بمضمون العمل الفنى أكثر من اهتمامه بالنسب الشكلى واللغوية والتقنية ، وهذا يبعده عن الجماليات المعاصرة التى تركز على الآليات التشكيلية بوصفها ثورة فى الفن (١٣) .

وفى الفصل الثانى ، يتناول أدورنو اشكلات التى يثيرها وضع Situation الفن فى عصرنا الراهن ، فيحلل العناصر المادية للفن المعاصر ، التى تعددت بشكل لم تعد المقولات الجمالية الاولى مقبولة فى تحليل طبيعة الفن المعاصر ، فلم يعن للفن هذا الطابع الجوهرى Desubstantialization الذى كان مرتبطا به فى المجتمعات السابقة (١٤) وأصبح للفن وضع خاص فى الثقافة التى يطرحها المجتمع الصناعى الذى نعيش فيه ، هذه الثقافة التى تلقى بظلالها على كل شئ فى المجتمعات الحديثة ، ولهذا لم يعد من الممكن تناول قضايا الفن ضمن اطارى مذهبى ، بحيث يأتى الفن فى خاتمة النسق الفلسفى كانعكاس ثائى للعلاقات الأولية

التي يطرحها الفكر السياسى ، فوضع الفن مرتبط بنقد الثقافة المعاصرة التي تحكمها آليات التبادل ومبدأ المردود .

وما يريد أدورنو أن يؤكد هنا ، هو استقلالية الفن ، وبالتالي فهو ينقد التصورات التي تلحق الفن بعوامل أخرى ، مثل الجمالية الماركسية التي تحاول معاملة الفن كأيديولوجيا ، وتعمل على إبراز الطابع الطبقي للفن ، فهذا يفترض وجود علاقة مباشرة بين الفن ومجمل علاقات الانتاج ، وتغير الأخيرة يؤدي الى تغير الفن ، وهذا ينطوى ضمنا على ضرورة تمثيل علاقات الانتاج الاجتماعية في العمل الفنى ، لا أن تفرض من الخارج ، بل تندرج في عداد المنطق الداخلى للعمل الفنى ، بحيث تتفق مع منطق المادة الوسيطة المستخدمة في الفن ، ولكن هذا التصور ينطوى على تصور معيارى يفترض أن هناك رابطة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية ، والفن الاصيل والحقيقى - من هذا المنظور - هو الفن الذى يعبر عن وعى الطبقة الصاعدة ، وبالتالي يوحد بين السياسى والجمالى ، أى بين المضمون الثورى والطبيعة النوعية للفن ، والواقعية هى الشكل الفنى الأمثل للتعبير عن ذلك ، ويلاحظ أدورنو أن هذه التصورات المعيارية كانت لها عواقب وخيمة على علم الجمال ، وافترضت أن القاعدة المادية هى الواقع الوحيد الحقيقى ، وانتقصت من شأن الوعى ، واللاشعور الفرديين ، ووقعت الجمالية الماركسية بذلك في التثبيط الذى كانت تحاربه ، لأنها لم تفسح المجال للذاتية والخيال فى الفن بوصفهما يمثلان القدرة على تجاوز الواقع وما فيه من تناقضات (١٥) .

ويبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم ، حتى لا يتحول الى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيدده ، بدلا من نفيه ، وكشف ما فيه من بؤس والم ، وهذا لا يتأتى الا بدانا بالشكل الجمالى ، وقانونه ، بدلا من أن نبدا من الواقع الى الفن ، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعى ، ويظهر المضمون المباشر فى أسلوب العمل الفنى ، وبناء منطقته اداخلى ، ولذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر ، فإنه يحطم العلاقات التثبيطة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح بعدا جديدا للتجربة

الانسانية ، وهو بعد التمرد الذاتى على ماهو متاح ، ويبدو
كامكانية وحيدة للوجود الانسانى . والفن بذلك يتحول لقوة منشئة
عن الواقع ، لان الشكل الجمالى يتيح تحويل الانسان من فرد
محكوم بشروط الواقع الحاضر الى فرد مكثف بذاته ، ومحكوم
بشروط اخرى ، وبواسطة هذا التحويل الجمالى الذى يتم عبر
اعادة صياغة اللغة والادراك والفهم ، يمكن للعمل الفنى ان يعيد
تمثيل الواقع ، وهو يضعه فى قفص الاتهام ، ويكشف بالتالى
عن المقموع والمكبوت فى داخله ، ولذلك يركز أدورنو على ان وظيفة
الفن النقدية تكمن فى الشكل الجمالى ، لان الشدل الجمالى يتجاوز
الواقع الراهن ، ويمثل الاستقلال الذاتى - الذى لا ينتج وعيا زائفا ،
أو وهمًا - الوعى المضاد لكل صور الامتثال للواقع الراهن ،
وهو الذى يعتق الحساسية (يحرر الحواس ويفتحها على ادراك
صورة اخرى للواقع غير تلك التى تلج عليها أجهزة الاعلام ،
وادوات الاتصال) والخيال والعقل ، ولكي يقوم الشكل الجمالى
بهذه الوظيفة ، فلا بد ان ينتزع الفن من أسر قوة السائد لكي
تتيح له التعبير عن حقيقته الخاصة . وهذا الطابع الخاص للشكل
الجمالى يجعل المبدأ الذى يحكم عالم الفن مختلف تماما عن المبدأ
الذى يحكم عالم الواقع ، ويصبح الفن مغييرا لما هو معطى
وراهن ، وبمغايرته وتمايزه يؤدى الفن وظيفة معرفية ، لانه يبلغنا
بحقائق غير قابلة للتبليغ بأية لغة اخرى غير الفن .

فيتناول أدورنو - فى الفصل الثالث - مفهوم القبح والجميل ،
وعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فيحدد مفهوم القبح Ugliness
كمفهوم معيارى مرتبط بالثقافة السائدة ، ويتحول لبناء قبحى
يعزل كل فرد أو عمل أو صورة متمردة على النسق الثقافى
السائد ، فالمفهوم الجمالى يتداخل مع المفهوم السياسى والاجتماعى ،
ويقوم أدورنو بنقد هذا التصور ، حيث كان الفن مرتبطا بالتطهر
فى الأعمال الكلاسيكية التى تصور الميطل فى صورة كلية ، لكن
مفهوم القبح فى الفن المعاصر الذى يتخذ صور التمزق والتفتت
بدلا من التناغم والانسجام قد تبدل بحيث أصبح بناء ايجابى يخرج
المتر من الانغماس فى الواقع ، أو تخديره بإبعاده عن الخروج
من أسر الواقع ، ولهذا يطرح أدورنو مظاهر القبح الاجتماعية
فى فلسفة التاريخ ، التى تطرح تصورا معيارا يحدد معنى القبح ،
ويقوم أدورنو بعد ذلك بتحليل مفهوم الجميل فينقد التصورات

الميتافيزيقية للجميل ، ويطرح الجميل كملاقة . ثم يعرض بعد ذلك لمفهوم التكنولوجيا وعلاقته بالفن ، ويختلف في هذا الجزء - مع والتر بنيامين حول دور التكنولوجيا في شيوع الأعمال الفنية بنسخها - رغم أن هذا قد أفقد العمل الفني تفرد ، ونزع عنه الهالة المقدسة التي كانت مرتبطة به ، ويرى أدورنو في تصور بنيامين نوعاً من الصوفية ، ويرى أن التكنولوجيا قد استخدمت الفن كأداة لتسخيره في تنفيذ ما تريده (١٦) .

ويتناول أدورنو - في الفصل الرابع - موضوعاً تقليدياً هو الجمال في الطبيعة ، أو الجمال الطبيعي ، فيقوم بتحليل الجمال في الطبيعة ، والصلة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، ويبين أن الجمال الطبيعي تعبيري عن الثبات والاستمرارية ، وهذا مفهوم في التاريخ تجعل الظواهر تتكرر على نحو مطرد وثابت ، ولهذا فإنه يحلل الآراء التي تقدم نقداً Condemnation للجمال الطبيعي ، ولا سيما هيغل ، فيقدم ما وراء نقد هيغل للجمال الطبيعي .

Metacritique of Hegel's Critique of Natural beauty .

ويقدم رؤية حول الانتقال من الجمال الطبيعي إلى الجمال الفني (١٧) ، ولهذا ينتقل في الفصل الخامس لتحليل الجميل في الفن كروياً وكروحانية وكمصر فيزيائي ، وهو تحليل لفلسفة كانط وهيغل بوجه خاص ، لأن هيغل هو الذي أهتم بالفن بوصفه تعبيراً عن الروح (١٨) . ويكشف عن الطابع الجدلي لفلسفة هيغل الجمالية ، ويقارن بين مفهوم الروح الذي يقدمه هيغل وبين مفهوم أميولي Chao's الذي لم يتحدد بعد ، مما يخلق مفارقة في الفن تعطي أنه طابعه النوعي .

ثم يتناول أدورنو الوهم والتعبير في الفصل السادس ، فيتحدث عن أزمة الوهم ، لأن العمل الفني يخلق وهماً خاصاً به نتيجة استقلاله ، وهذا ما يساعد الفن على إنتاج أشكال أصيلة للابداع الثقافي . فالوهم في العمل الفني ، أو ما يبدو كذلك هو الذي يعطي للفن قيمة ، لأنه يجعله بعيداً عن الواقع ، وهذا التباعد عن الواقع والانفصال عنه ، يجعل الأعمال الفنية ، ولا سيما الأعمال الأدبية تبدو وكأنها تنطوي على ذاتها - من خلال الوهم - انطواءً شديداً لتحمي نفسها من الواقع المعاشي (١٩) ، وقد تحقق

والتمس بنيامين من وجود هذه الظاهرة في أعمال ادجار آلان بو ، وبودلير ، وبروست وفاليري ، فهذه أعمال تعبر عن وعى متأزم ، يتلذذ بجمال الشر ، ويمثل احتفاء باللا اجتماعي ، والفوضى ، وكأنه ثمرة خفي من جانب الشاعر على طبقته ، ويمثل شعرا لا رمية أيضا مثالا على ذلك ، لأنه استحضر أنماطا من الإدراك والتخيل والمشاعر الحسية التي تفتت التجربة اليومية وتبشر بمبدأ مفاير ابدا الواقع ، حتى لو كان وهما ، فهذا الوهم يمثل المعنى انيوتوبي للأدب ، ولذلك فالتعبير هنا لا يعتمد على الانسجام والتناغم وانما على تشتت العناصر وتمزقها .

فهذا « الوهم » هو ما يمكن للفن أن يستخدم لغة تجريبية مختلفة تماما عن لغة الحياة اليومية ، وبالتالي فهو الوسيلة لتحقيق « التمايز » أو الاختلاف النوعي . ولهذا يتناول أدورنو في الفصل السابع الملفز النوعي ، وحقيقة المضمون ، والميتافيزيقا ، لكي يعمق من مفهوم الوهم الجمالي Aesthetic Illusion الذي يتخذ شكل الأسطورة حيناً ، ويتخذ شكل البناء التركيبي حيناً آخر ، سمات هذا الوهم (الملفز النوعي Enigmatic quality) يتعين في الشكل وآلياته ، ولا يمكن البحث عنها في المضمون المباشر ، وقد أدى إثارة - مثل هذه القضايا - الى بحث موضوعات متفرعة عنها مثل : علاقة الفن والفلسفة ، ولا سيما فيما يتعلق بمضمون الحقيقة في الأعمال الفنية ، والمحتوى المعرفي في الفن ، والنقد والأسطورة وغيرها من القضايا ، وقد أدى هذا الى تناول قضية « التطابق والمعنى » Consistency and meaning في الفصل الثامن من كتابه النظرية الجمالية ، فناقش الجانب المنطقي في هذه القضية ، وحل طبيعة العلاقة بين المنطق والسببية والزمن ، والملاقة بين الشكل والمضمون . ومفهوم التفصل Articulation والعناصر المادية والذاتية في العمل الفني ، وعلاقة كل هذه العناصر بالقصدية والمعنى والمحتوى ، ويختتم هذا الفصل بنقد مذهب الكلاسيكية في الفن (٢٠) .

وقد أسس نظرية أدورنو في علم الجمال على نقده لمفهوم الذاتية عند كانت ، كما حللها في « نقد ملكة الحكم » ، ويقوده هذا الى تحديد اللغة النوعية في العمل الفني وعلاقتها بالمعزومة

الموضوعية ، وإدراك الجدل القائم بين الذات والموضوع في العمل الفني الذي يتجسد في آليات وعناصر العمل الفني .

ويتوقف أدورنو عند مفاهيم سادت الفكر الجمالي في القرن التاسع عشر ، وهي : العبقرية ، والأصالة ، والفانتازيا ، والانعكاس ، والتشويق والذاتية ، ويخلص من هذا بأفكار عن نظرية للعمل الفني ، يحدد بها ماهية التقدم في الخبرة الجمالية بالعمل الفني على أساس أنه يمثل خصوصية عبقرية من صنع الإنسان *Artifact* وينادي أدورنو بتقديم تحليل محايد للعمل الفني (٢١) ، وذلك من خلال النظر له بوصفه موناد « *Monad* » ، وهو لفظ فلسفي مستمد من فلسفة ليبنتز ، وكتابته المونادولوجيا ، وهو يرد العالم إلى الذرة الروحية ، بوصفها عالما مستقلا ، وأدورنو يريد رؤية العمل الفني بوصفه كونا مستقلا ، ويحلل الفن والأعمال الفنية ، من خلال مفهوم الوحدة والكثرة ، وإلى أي مدى تحدد الأعمال الفنية طبيعة الفن ذاته ، وليس العكس كما ذهب أفلاطون وهيكل حين بدأ كل منهما من « فكرة الجمال والفن » ثم بحثا عن تعييناتها في الأعمال الفنية ، بينما ينظر أدورنو للأعمال الفنية ، رغم كثرتها على أنها تقدم الفن المرتبط بثقافة ما وعصر ما ، والتاريخ - بهذا المعنى - يقدم التأسيس التكويني لبداً الوضوح *Intelligibility* في العمل الفني ، فالوضوح مرتبط هذا بآليات الثقافة التي تعتمد إلى العمق والتكثيف والتمفصل ، ويرتبط أيضا بتطور العناصر المادية التي ينتج من خلالها الفنان عمله الفني ، وهذا التطور يتيح له قدرات أكبر في تحويل أعماله لتبدو في أشكال مختلفة . ثم يتوقف أدورنو عند قراءة العمل الفني ، ويفرق بين ثلاث مستويات التأويل أو التفسير ، والتعليق ، والنقد ، وكل منهم يمثل حالة خاصة لها آلياتها ، التي تحاول أن تقدم فهمها الخاص لحقيقة المضمون والتاريخ ، وكل عمل فني يمكن أن يخضع لقراءات مختلفة ، تتباين في تفسيراتها وتأويلاتها أيضا . ثم ينتقل أدورنو للحديث عن مفهوم الجليل في الطبيعة والفن ، ومفهوم الجليل واللعب ، حيث ربط بينهما من خلال استفادته من آراء والتر بنيامين حول الفنان أو اللاعب والمدنية المعاصرة .

وينظر أدورنو إلى اللعب على أساس أنه نشاط اجتماعي ،

كما هو الحال عند والتر بنيامين ، فينطلق من تصور شامل للمفهوم اللعب طبقا لعلم دراسة الجماعات البشرية التي ترى في اللعب نوعا من الاداء اليومي للأعمال الثقافية ، التي يتحرر فيها الانسان من ضغط الرموز الاجتماعية عليه ، فاداء الانسان للعمل يكون مرتبطا بعلاقة محددة سلفا بينه وبين البشر ، ولا يتعامل معهم الا بوصفهم رموزا لسلطة ، أو هيئة ، أو كيانا اجتماعيا ، بينما في اللعب لا يتعامل المرء معهم الا بوصفهم بشرا مثله ، ولذلك فاللعب يقوم بتحويل الاداء ليصبح مقرا للجذب العاطفي ، ويكشف عن الجانب غير المرتقى من التجربة البشرية ، ويبعث الحياة في روح الانسان ، فتجعله يسلك على نحو غير ذلك النحو الذي يسلكه في حياته العملية ، بل ان موجّهات السلوك تختلف فهو لا يجمع رغباته كي يرضى رؤسائه ، وإنما يطلق طاقاته الكامنة ، ويتحرر من غربة البشر الذاتية من خلال عدة وسائل متعددة ومعقدة للتقارب بين البشر من خلال اللعب ، ولكي نفهم طبيعة الحياة الداخلية والخيال الذي يفجرها اللعب ، فلا بد أن نقارن بين مفهوم الزمن وطبيعته في الاداء اليومي من خلال المؤسسات التي ينتمي اليها الفرد ، وبين مفهوم الزمن في اللعب ، ففي الحالة الأولى يكون الزمان موضوعيا ، وذا طابع منطقي وسببي ، ويغلب عليه الارتباط التتابعي ، بينما في الحالة الثانية فان بنية الزمن حر ، فيمكن للمرء أن يتحرك بين وحدات الزمان الثلاث - الماضي والحاضر والمستقبل - بحرية تامة دون أن يلزمه احد باتباع تتابع منطقي معين ، ويكون الزمن في هذه الحالة وسيلة لمقاومة الزمان بالمفهوم الأول ، وسيلة لتجديد طاقة الانسان الروحية ، وهذا يتأتى باضفاء الطابع المقدس على المكان ، ليتحول من مكان موضوعي الى مكان له سمات عاطفية وجمالية ، فالزمن الحر ، ينشأ من هذا المكان الذي تحيط به هالة من التقديس ، التي تنفي حدوده الصارمة ، وتضيف اليه مشاعر وأحاسيس خبيثة في النفس (٢٢) .

وإذا كان علماء الاجتماع قد حاولوا تأسيس علم اجتماع يقوم على ظاهرة اللعب كأداء ثقافي للتقارب بين البشر والجماعات الانسانية ، فان أدورنو يحاول تأسيس نظريته الجمالية على هذا المفهوم ، فيدعو لنظرية في علم الجمال تقوم على هذا المفهوم ،

الذى يقضى على الحدود المصارمة التى تحدد حياة الانسان وقدراته ، وهذا يتأتى حين ينغمس تماما الانسان فى اللعب ، ويقضى على تلك الحدود التى تضعه فى تصور مسبق معين ، وهذا ما أوضحه أدورنو حيث تحدث عن طبيعة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى ، حيث ينتهم على الفنان أن يكون حراً ، حتى يكون بعيداً عن المؤثرات الاغترابية التى تتسلل الى وسائل الأداء النقابى والتعبيرى الأخرى . وإذا كانت أى لعبة لها قواعد معينة ، يذوب الانسان فيها ، ليتحرر من الزمان الخارجى ، فان الاثارة الشديدة تنتج من تدافع التاريخ الشخصى للانسان ، مع ما يحمله من وعى دفين ناجم عن هذا التاريخ ، وهذا ما يحدث فى العمل الفنى أيضاً ، فالمعرفة بخواص المادة ، وآلياتها التشكيلية هى التى تتيح له الذوبان فيها على نحو يساهم فى تقديم ما لديه من مشاعر وأفكار متعينة فى صورة متخيلة لا تنفصل عنها ، لأنها تنطوى على نوع من التوجد الوجودى بين المادة والتجربة ، ولهذا يمكن تحديد اللعب بناء على هذا المفهوم بأنه فعل أو نشاط اختياري يتم فى حدود زمانية ومكانية محددة طبقاً لقاعدة متفق عليها بحرية كائناً ، وبناء على أسس عنامة ، وذات هدف فى حد ذاتها ، ويصاحبها شعور بالتوتر المشبوب بالفرح ، وبإدراك يحول الفرد الى شئ مختلف عما هو عليه فى الحياة العادية .

ثم ينتقل أدورنو فى الفصل الجادى عشر الى الحديث عن الشمولية والخصوصية فى العمل الفنى ، ويتعدد فى مناقشتها عن التجريد ، وانها يناقشها من خلال تحليل تكتيك العمل الفنى ، وتقنياته ، والاسلوب ، والفن والعصر الصناعى ، وكيف يؤثر عصرنا على الفن فى مفاهيم الشمولية والخصوصية والشكل الفنى .

وينتقل أدورنو فى الفصل الأخير من كتابه نظرية الاستطيقا الى المجتمع وعلاقته بالفن ، فيبرز الطابع الصنوى للفن حين يتحول لإداة للدعاية لها هو قائم ، أو يكون مرتبطاً بعمليات الانتاج ، التى تجعل الفنان مرتبطاً بمصالح قائمة ، مما يحد من حرية الفنان واختياراته ، ولذلك يطالب أدورنو بأن يكون للفنانين كيانهم الإقتصادى المستقل الذى يمكنهم من انتاج أعمالهم الفنية . ويقدم أدورنو مقارنة بين ذاتية الفنان وذاتية المعالم ، وحدود اختيارات

كل منهما في تناول المواد المختلفة ، ثم يناقش الفن بوصفه صورة أو حالة من السلوك الذى قد يحاول البحث عن الحقيقة من منظور عاطفى تخيلى ، وفكرى أيضا ، أو من منظور ايدىولوجى ، ويحاول الفن أن يقدم وسطا يستوعب أبعاد التجربة الانسانية (٢٣) .

وفي النهاية يطرح أدورنو تساؤلا : هل الفن ممكنا في عصرنا ؟ أم أن العوامل التى تحيط بالانسان فى عصرنا الحالى تقضى على هذه الامكانية ولا يجيب أدورنو بشكل مباشر على هذا التساؤل ، لكنه يبين طبيعة المجتمع المعاصر ، والسلطة - غير المحدودة - للثروة ، والتى تقضى على أى محاولة للخروج عليها ..

- الاستطيقا العمل الفنى : نحو علم اجتماع الاستطيقا :

تطرق أدورنو الى الحوار الذى فجره ماكس فيبر عن الموضوعية وعلم الاجتماع التجريبي للأدب ، حين بين فيبر أن الدراسة السوسيولوجية للأدب ، ينبغى أن تتصف بالموضوعية العلمية ، مستبعدا لاي حكم قيمي وجمالى ، ودافع أدورنو عن منهجه الجدلى فى علم اجتماع الادب مبينا أنه يقوم بتطوير بعض النظريات الجمالية لاسيما لدى هيجل ، مستعينا ببعض المفاهيم الاجتماعية والنفسية والسيوطيقية . ويرجع هذا الحوار الى الستينات من هذا القرن ، حيث حاول أنصار علم الاجتماع الامبريقى للأدب ، وضع تفرقة واضحة ودقيقة بين المداخل الجمالية والفلسفية والحقائق النابعة من علم اجتماع الفن (٢٤) ، حيث يحاولون بهذه التفرقة تحويل علم اجتماع الادب والفن الى علم امبريقى وموضوعى بمفهوم ماكس فيبر ، الذى اهتم هو نفسه بعلم اجتماع الفن ، وخصوصا الموسيقى والعمارة ، ونادى فى كتاباته بالفصل الواضح بين الاحكام الامبريقية والاحكام الجمالية ، فمثلا اذا درسنا التطور التقنى للموسيقى أثناء عصر النهضة ، فإن ما ينادى به فيبر هو تحليل مكونات هذا التطور دون أن نعلن موقفنا من القيمة الجمالية للأعمال الفنية الموسيقية عن طريق الاحكام القيمية ، وهذا يعنى أن فيبر يدعو الى توصيف الأعمال الفنية من خلال البحث الامبريقى ، ويستبعد نقد الأعمال الفنية أو تقويمها ولذلك فهو يفصل بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى (٢٥) .

فالتنقد الأدبي عند فيبير يقوم على التقويم الجمالى ، وبالتالي يتأسس على المداخل الفلسفية ، بينما علم الاجتماع الأدبي يدرس الفعل الاجتماعى ، أى الفعل المتبادل بين الذوات ، ومعنى الأدب يتجدد وفقا لما يثيره للفعل الخاص المتبادل بين الذوات ، وبالتالي فإن سوسيولوجية الأدب لديه ترقض أن تكون نظرية للأدب أو علما للجمال ، وبالتالي فهي ليست معنية بتحليل بنية العمل الفنى نفسه أو تفسيره ، وبالتالي يستبعد العناصر المكونة للعمل الفنى ، وهنا يختلف أدورنو مع ماكس فيبر ، ويرى أنه من المستحيل إهمال العناصر المكونة للعمل الفنى ، ومن المستحيل - أيضا - استبعاد الأحكام القيمية الجمالية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأن الدراسة الجمالية لكيفيات العمل الفنى تشرح لنا عناصره الكمية ، ويضرب أدورنو على ذلك مثالا شهيرا : أن نصا طليعيا ، صعب القراءة ، لا يلقى أى نجاح فى السوق ، فى حين أن إنتاج الأدب البذى يباع بفضل الدعاية والإعلان ، وبفضل قوالبه القابلة للنسخ والتسويق ، وقد عبر أدورنو عن هذا فى « رسائل حول سوسيولوجيا الفن » حيث اتخذ موقفا ضد فيبر ، ويؤكد على ضرورة الجانب النقدى فى علم اجتماع الأدب ، لأن إحدى المهام الرئيسية لعلم الاجتماع الفن تكمن فى نقد النظام الاجتماعى القائم ، وهذه المهمة لا يمكن تحقيقها مادمنا نهمل معنى الأعمال الأدبية ونوعيتها ، والأحكام القيمية هى التى تحقق لعلم اجتماع الأدب الوظيفة النقدية له ، ولهذا يرى أدورنو أن التحليل النقدى للأعمال الفنية يتيح لنا كشف نوعية النص الأدبى ، وبالتالي نعرف وظائفه الاجتماعية والإيديولوجية ، لنعرف ما إذا كان النص الأدبى يقوم بتبرير ما هو قائم ويؤكدده ، أم يقدم نقدا له ، ويتساءل أدورنو كيف يمكن بدون هذا التحليل النقدى أن نميز بين الفنان الذى يسعى للنجاح التجارى ، فيستعمل القوالب السردية السهلة ، وبين الكاتب الذى يسعى لحل مشكلة وجودية ، أو يقدم نقدا للنظام السياسى فى كالمه أشكاله الظاهرة والخفية ؟ فلا يمكن أن نعرف أن البعد الكمى للأدب الرخيص مستقلا عن كفاءته الجمالية ، ومظاهره الإيديولوجية أو النقدية (٢٦) وهذا يعنى أن النظرية الجدلية لى أدورنو لا تهتم فقط بالوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للأدب الرخيص بل تسعى لشرح العلاقة بين بنياتها الدلالية السردية من جانب والمصالح الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبعض الجماعات

من جانب آخر ، ولهذا يدعوا أدورنو وعلم اجتماع الأدب الى التوجه الى النص وتحليل بنياته ، وهذا لا يتعارض مع البحث الامبريقي الذي ينادى به ماكس فيبر ، لأن تحليل النص نفسه هو نشاط امبريقي ، وقد حاول أدورنو تطبيق هذا في ميدان آخر للتحليل الاجتماعي للشخصية المتسلطة *The Authoritarian Personality* ، حيث استخدم مفهوم ايديولوجي للسلطة ، وحاول أن يدرس تجلياته لدى الجماهير من خلال البحث الامبريقي .

ويعرف أدورنو الأدب على أنه نفى *Negative* يتسم بمقاومته للايديولوجية والفلسفة ، ولكن ينبغي أن نراعى أن أدورنو ينطلق في تعريفه هذا من الانتاج الأدبي الطليعي ، الذي يتميز بجمالية خاصة ، ونجده في كتابات مالارمي وكافكا وبيكيت ، فهو لم يهتم إلا بالأدب الذي يقوم بنقد المجتمع ، والذي يسعى في كثير من الأحيان الى التخلص من قوالب اللغة الاتصالية ، هذه القوالب التي تجسد لغة الايديولوجيا ومبدأ المردود التجاري في التبادل الاقتصادي .

لكن كيف نشرح هذه المقاومة للنص الأدبي النقدي للاتصال ؟

يبين أدورنو أن العمل الأدبي الذي يكرس للوضع القائم ، أو يسعى للانتشار الجماهيري من أجل تحقيق المكسب التجاري ، يستعمل لغة اتصالية سهلة ، ولا يلجأ للصعوبة ، التي قد تحدث صدمة في الوعي ، تخرج الانسان من السياق الاجتماعي الذي يهيمن عليه ، بينما العمل الأدبي الذي يسعى لمقاومة الهيمنة والتسلط في الواقع ، ويسعى لنفي هذا الواقع فإنه يعتمد على عناصر غير مباشرة في عملية الاتصال ، والتواصل مع المثقلين ، ولذا فإن وجود عناصر ايمائية ، لا تنتمي للمفاهيم الجاهزة ، والتصورات المستعملة ، داخل النص ، فإن هذا يضعف من وظيفته الاتصالية ، وتؤدي الى انفصال لا رجعة فيه بين التخيل والايديولوجيا التي تريد أن تجعل من الأدب أداة لتحقيق ما تريده (٢٧) .

ولم يلاحظ مؤيدي النظرية الماركسية للأدب هذه القطيعة بين التخيل والايديولوجيات ، التي تحدث نتيجة للاستعمال الخاص لعناصر الاتصال في النص الأدبي ، وفي رأي أدورنو فإن هيجل لم

يلاحظ هذا أيضا ، ولهذا لجأ هيجل الى تقديم جبايات يحكمها قانون خارجي هو الروح في الفن ، الذي يظهر بدرجات مختلفة ، ولجات الماركسية بعد ذلك الى اختزال العوامل الخارجية التي يخضع لها الادب ، التي تتمثل في انساق البناء الاجتماعي ، ولهذا نجد لدى هيجل ولوكاتش وجولدمان الفكرة التي تقول أن الأعمال الأدبية يمكن ترجمتها الى انساق مفهومية متجانسة ، وهذه الفكرة تتأسس على فكرة خضوع الادب لعوامل خارجية ، وهذا نتيجة لترويجهم لفكرة ضرورة اعتماد الادب على لغة اتصال مباشرة ، وليس على لغة ضمنية وبينما يرى أدورنو على العكس من ذلك فهو يرفض أولوية المفهوم في الفن ، ويحرص على إبراز اللحظات التي لا تنتهي للفكر المفاهيمي في الفن ، وبالتالي يبرز العناصر غير الاتصالية التي يحتويها النص الأدبي ، وتتميز بطابع إيماثي ، ينبثق من اللغة التخيلية ، أو ما يصطلح عليه باللغة الأدبية في لغة غام العلامة « السيموطيقا » ولذلك فإن أدورنو يحرص على إبراز الدوال المتعددة المعاني على حساب المدلولات ، والتصورات Conceptions وهو يتبع في هذه النقطة الشكليين الروس ومتظري دائرة براج وبخاصة موكاروفسكي .

وتتعارض اللغة التي يقدمها الادب النقدي الذي يدعو له أدورنو ، - وهو يتمثل في الادب الطبيعي - بوصفها لغة التباسية ، وغير اتصالية ، مع اللغة التي يتطلبها الاتصال الاجتماعي وأهدافه الانفعالية ، فلفظة الادب تعتمد في بنيتها وفقا لهذا التصور الذي يقدمه أدورنو مع التخيل ، على حين تعتمد لغة الاتصال الاجتماعي على الايديولوجيا لأنها مرتبطة بمنفعة مباشرة ، فلفظة الادب باعتمادها على التخيل فإنها تتحرر من مبدأ السيطرة ، وترفض فرضية المنفعة خلف لغة الادب الى أن تنأى بنفسها عن قانون السوق وعن المتوسط عبر قيمة التبادل السلعي (٢٨) .

ولقد حاول أدورنو أن يوضح في كتابه (جدلية العقل Dialectic of Reason) - بالاشتراك مع هوركهايمر ١٩٤٧ - أن معظم أشكال الفكر الفلسفي التي وجدت منذ عصر التنوير ، هي أدوات للسيطرة ، أو ما يسميه هربرت ماركيوز مبدأ الكفاءة Performance Prinpal ، وهو فكر يسعى الى الفعالية التقنية التي تصنف وتحسب وتقيس ، لكي تتمكن من حبس الواقع في نسق

معين ، لكى يستطيع السيطرة عليه ، والتمكن منه . فلقد تحسّول الانسان من محاولته للسيطرة على الطبيعة الى محاولة السيطرة على المجتمع ، وهذا نتيجة للسيطرة السياسية التي حققتها شركات الصناعة والتجارة على مقاليد السلطة في المجتمع ، فجعلت العلوم الانسانية مجرد أدوات لتحقيق أهدافها ، لأنها هي التي تقوم بتمويل أبحاث هذه العلوم .

وهذا الفكر هو ما يطلق عليه أدورنو الفكر الاداني ، الذي يستخدم الفلسفة كأداة في خلق نسق يدور فيه كل شيء حول الفعالية ، ومبدأ المردود الاقتصادي ، ولهذا فإنه قد أصبح من الشائع أن نجد أن النظريات والمفاهيم لا يتم الحكم عليها ، الا من خلال منظور فائدتها التقنية ، أما محتواها النقدي وأهميتها بالنسبة للسعادة أو التعاسة الانسانية ، فلا تؤخذ في الاعتبار لدى الفكر الذي ينادى بالعلوم الدقيقة ، ولهذا يرى أدورنو أنه من الممكن منح النظرية النقدية توجهها جديدا إذا أهتمنا بالبعد الایمائي للفن .

ولهذا يبين أدورنو في كتابه النظرية الجمالية أن الأدب والفن بفضل جوهرهما الایمائي غير التصوري يتبنیان موقفا آخر في مواجهة الواقع ، لا يعتمد على الفكر التصوري ، وهو موقف لا ينتمي لمنطق السيطرة والمصالح ، بل يغيب عنه أي خطاب نسقي وتصنيفي الذي يسيطر على الواقع .

وهذا النقد التأملی الذي قدمه أدورنو في تحليله للفن ، قد ساعده في تقديم نماذج تؤيد تحليله ، فقدم نظرية جمالية ترى في البعد الایمائي للفن بنية موازية لبنية الواقع ، وغير متوافقة معه ، وهو يبين أن نظريته لم تزدهر ، لأنها لا تفيد الاقتصاد وإدارة الدولة - في تحقيق مصالحها مع الواقع السائد ، فهي تقوم بالنقد ، وليس تكريسا للواقع في صورة نسق واحد ، لأن الأدب المطلقى - كنماذج حدائیه يعتمد عليها أدورنو في تحليله - تضعف الوظيفة التصورية المرجعية للغة ، بالإضافة الى تفضيلها للدلول المتعدد المعاني والمقابل للشرح على المدلول المرتبط بمعنى أوحد ، ولذلك فالفن لديه ينحى جانبا خارج نظام الاتصال المحكوم بقوانين

التسويق ، وحسب رأي أدورنو فئاته اختار الفن أن يكون غير ذي ثمن من منظور المجتمع الذي تسوده قيمة التبادل ، وبفضيل صعوبة شعر الطليعة - الذي نجده لدى مالارميه ورأبنتو - ففائتها يكون متعارضاً مع الفكر الأداتي الذي يركز على التسويق السلمي ، والدعمية الايديولوجية ، وبالتالي يتعارض مع الاتصال .

وهذا يعنى أن مقاومة الفن للفكر الأداتي المرتبط بالمنفعة في جماليات أدورنو لها مظهرين : أولهما : أنها رفض للايديولوجية ، وثانيهما : رفض لقيمة التبادل التي يعبر عنها الاتصال التجاري والسلمي . وهذان المظهران للرفض النقدي والنفي الجمالي يلعبان دوراً هاماً في شروح أدورنو للشعر الحديث ، لأن الالتباس وصفه التوحيد للشعر يفصلانه في آن واحد - من المناورة الايديولوجية وعن الاتصال الاستهلاكي ، ويعتقد أدورنو أن محتواه للحقيقة يكمن في تمايزه ونفيه للقوالب الشكلية الايديولوجية وقوانين السوق .

وقدم أدورنو دراسة حول مسرحية « نهاية الحفل » لصمويل بيكيت من خلال هذا المنظور ، كنموذج للنقد الأدبي الذي يقوم بتخليص الأعمال من قبضة الايديولوجيا ، لأن مسرحية بيكيت ترفض « المعنى » الذي يمكن أن تستخدمه الايديولوجيات في اختزال الفن الى شعار .

ويمكن أن نحدد المظاهر الأساسية للنقد الاستطقي عند أدورنو في العناصر التالية :

١ - النفي Negative : وهو مفهوم مستمد من كتابه جدل السلب ، ولكن أدورنو يستخدمه في كتابة النظرية الجمالية على نحو مغاير تماماً عن جدل السلب ، ففي جدل اسلب يستخدمه كمنهج للنقد الفلسفي والاجتماعي ، وهو يمثل نمطاً من الخطأ يتخلف عن النفي كمقولة جمالية مرتبط بمفهوم النقد ومفهوم التمايز للعمل الفني الذي يتمثل في البعد الایمائي والتخييلي .

٢ - مقاومة الاتصال : عن طريق البعد عن اللغة التداولية السهلة ، والاعتماد على البعد التخييلي للفن ، وعدم الاعتماد على المعنى في انتاج الفن .

٣ - نفى القوالب الايديولوجية : ويتمثل في عدم اعتماد الفنان على الأساليب والأشكال الفنية السائدة ، مثل السرد الدلالي والأشكال الدرامية التقليدية .

٤ - التمايز : في عدم التكرار لنظام معين ، حتى لا يؤدي الى استقرار بنية شكلية ، تكرر لما هو سائد .

وعلى الرغم من أن هذه السمات تركز على رفض المعنى التي تنسب به الأعمال الفنية ، إلا أنه لا يعنى أبدا عدم إمكانية التوصل لمعنى اجتماعي لهذه الأعمال ، فما يقصده أدورنو هو رفضه أن يكون للفن معنى واحد ، وإنما معان متعددة ، فهو في دراسته يحاول بيكيت يسعى إلى إثبات أن مسرحية نهاية الحفل لها معان متعددة ، فهي تشكل قطيعة مع المسرح القائم ، وتختلف مع القوالب التقليدية على المستوى الفلسفي والسياسي وعلى مستوى التطور الأدبي على حد سواء ، وحاول تخلص النص الأدبي من الايديولوجيات الطفيلية التي علقت بجسمه ، والتي تهدد بخنقه عن طريق تدمير قدرته النقدية .

ويسعى أدورنو لتدمير القالب الايديولوجي الذي يتمثل في الأشكال الفنية التقليدية ، والذي على أساسها يتحول العمل الفني إلى رمز كلي ، لمعنى خاص هو اليعبئية الوجودية والأبدية للوجود الإنساني ، ولهذا قدم نقدا لوجودية هيدجر Heidegger التي تحاول اختزال نتائج التطور الاجتماعي والتاريخي إلى ثوابت لا تنتمي لزمان معين ، فهو يعارض التأويل الانطولوجي والملا تاريخي لنهاية الحفل لبكيت ، الذي يقول أن الوجود الإنساني محكوم عليه بالعبث ، لأنه نهايته هي الموت ، فهذا يجرد الوجود الإنساني من طابعه العيني والجدلي ، ولا يظهر صراع الإنسان مع المؤسسات القائمة ، وتخفى الصفة الاجتماعية والتاريخية العميقة للعبث الذي يجسده بيكيت ، وهي حالة مرتبطة بما آل إليه المجتمع المعاصر من سيطرة ، وليس صفة انطولوجية أبدية ملازمة للوجود الإنساني ، ولهذا فهو يختلف مع وجودية هيدجر التي تدعو الإنسان للتصالح مع الواقع ، لأن هذا الواقع قد تشكل مستقلا عن الإنسان ، وبالتالي خارج أي فعل اجتماعي واقتصادي أو سياسي .

ويخلص أدورنو في تحليله لهذه المسرحية الى أنها تشهد في سياق تاريخي على تدهور الفردية ، واختفاء الاستقلال الفردي في عصر الرأسمالية الاحتكارية ، الذي يترك الفرد فريسة للتنظيمات المجهولة وفي اطار هذا المنظور الذي أوجده أدورنو ، فإن نص بيكيت يكون ضد الشروح الايديولوجية التي أخذت طابعاً وجودياً ، لأنها تتناول دراسة ظاهرة التثبيؤ ، وحين يتم اختزال الأفراد الى أشياء أو موضوعات للتبادل السلعي ، فيصبح الأفراد مجرد (أيدي عاملة) يتم تبادلهم كما تتبادل السلع والأدوات والأشياء ، لتتضاءل قيمة الفرد المعنوية ، وتبرز قيمته الاستعمالية كأداة في سوق العمل ، ولهذا يصف أدورنو مختلف أشكال التثبيؤ ، ويسعى الى كشف العلاقات بين التثبيؤ والنكوص كما عرّفه فرويد ، حيث يرتد الفرد الى مراحل سابقة من حياته ثم تجاوزها ، وهذا يتم نتيجة لعجز الانسان عن فهم الواقع ، وعن الفعل المتسق معه كفرد مسئول ومستقل ، ويظهر هذا النكوص ، وعدم القدرة على الفعل على مستوى تركيب الجملة .

ويمثل هذا النص لبيكيت سخريته من جميع التقنيات الدرامية مثل : العرض ، الحبكة ، الحدث ، تسلسل الأحداث ، البطل التقليدي ، فكل هذا يختفى ، وهذا يتفق مع تفسير أدورنو الذي يرى أن الشكل الذي قدمه بيكيت هو نتيجة لتدهور الفردية الليبرالية واختفاء الاستقلال الفردي .

وهناك نقد يوجه لأدورنو في أنه اختار الأعمال الأدبية التي تتفق مع رؤيته الجمالية ، فهو لم يتجاوز نصوص هولدرلين وبيكيت وكafka ، بالاضافة الى أنه لم يهتم بالتأويلات المتعارضة معه ، والتي اعتمدت على نفس النصوص التي ركز عليها ، هذا بالاضافة الى أن أدورنو لم يراع بقدر كاف تعدد المعنى - وقابلية النص لأكثر من تفسير - في النص الأدبي ، بالاضافة الى أن قراءة أدورنو محملة بواقع تاريخي محدد ، يئن من مشكلات سياسية واجتماعية ، تلقى بظلالها على التناول الذي يقدمه أدورنو . ولهذا يمكن رصد اختلاف رئيسي بين جماليات أدورنو وجماليات جولدمان ، فقد اهتم جولدمان بتثبيت معنى النص من خلال الكشف عن بنيته الذاتية ، ولهذا فهو ينطلق من الفرضيات الكلاسيكية التي قدمها

هيجل عن مفهوم الكلية في الفن ، والانساق العامة ، بينما نجد أدورنو يعتمد على شروحه للنصوص الأدبية ، ويقوم بإبراز النفي والتمزق والتناقض الذي نجده في فن الدائرة .

وهناك نقد آخر يوجه الى أدورنو يتصل برفضه لمضمون النص ، لأن النص الذي يتخلى عن البحث عن المضمون فهو يحطم سبب وجوده ، لأنه حتى الأدب الحديث الذي يتطلع الى تعدد المعنى والنفي ، قد نشأ في ظل ظروف اجتماعية معينة ، ويجسد بالتالي مشاكل ومصالح اجتماعية ، وهو في هذا لا يختلف عن النصوص السياسية التي يتطلع أصحابها الى توحيد المعنى ، بمعنى أن يكون لنصهم معنى واحد . ولكن يمكن الرد على هذا النقد ، بأن أدورنو يهاجم إبراز معنى النص على المستوى المفهومي والتصوري ، أي مستوى الأيديولوجيا ، ويريد إبراز معنى النص على مستوى اللغة كما يتحدد في التشيؤ والنكوص ، فهو يرى أن التشيؤ والنكوص يظهران على مستوى التشكيل وفي الحوارات المضجرة ، ويتوصل أدورنو عن طريق دراسة صيغ اللغة في مركز مشهد النص الأدبي الى تقليل الفجوة القديمة بين النظرية الاجتماعية والممارسة الأدبية ، فالنكوص الفرويدي لا يتم الرمز اليه بأفعال أو أشياء وإنما يظهر من خلال تحليل المستوى الخطابي للغة داخل النص ، ولهذا يمكن القول بأن أدورنو يزاوج بين المنهج الاجتماعي ، ومنهج التحليل النفسي في كشف استطبيقا العمل الأدبي .

هوامش الفصل الرابع :

١ - روديجر بوينر : الفلسفة الألمانية الحديثة ، ترجمة غواد
كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ،
ص ٢٥١ .

2 - Adorno : Negative dialectics, P, 391 .

٢ - يمكن الإشارة هنا - في هذا الصدد - الى الكتابات النقدية
للأعمال الفنية التي تنطلق من مفاهيم نظرية ، ترى العمل
الفنى من خلاله . فهي بذلك تؤكد سيطرة مفاهيم بعينها ، ليس
لها علاقة بالفن ، بوصفه نشاط مستقل يقوم على التوهم ،
وبالتالى فهي تستنقذه بما ليس فيه ، وتعيد انتاج ذاتها ،
فهذا نقد يسعى لانتاج الذات ، وهذه الأعمال مجرد ذرائع
لذلك ، وهو انتاج على نحو ما هو سائد ، ولا يدع الأعمال
الفنية تكشف عن نفسها ، وتكشف عن المناطق الخبيثة من الواقع ،
التي لا تخضع لمنطق التصور .

٤ - ان التحديد الدقيق لهذه المصطلحات : نظرية الفن ، الاستطيقا ،
فلسفة الجمال ، النقد الفنى ضرورى لفهم محاولة أدورنو في
تأسيسه لنظرية في علم الجمال ، ويساعدنا في فهم الالتباس
الذى انعكس بعد ذلك في الدراسات الجمالية في الوطن العربى .
رمضان بسطاويسى : علم الجمال في الدراسات العربية ، مجلة
القاهرة ، العدد ١١٦ ، يوليو ١٩٩٢ من ص ٩٠ الى ص ٩٦ .

5 - Adorno : Aesthetics theory, P, 1 .

6 - Ibid : P, 3 .

7 - Ibid : P, 2 .

8 - Ibid : P, 5 .

9 - Ibid : P, 10

10- Ibid : P, 14

- 11- Jach, J, Spector : The Aesthetics of freud, Astudy in Psyche-
hoanalysis and art The Penguin press, New york, 1972, P,
30.

١٢- سارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدي
ترجمة وجيه أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ،
دمشق ١٩٨٩ ، ص ٥٦ .

- 13- Adorno : Aesthetics Theory, P, 17

- 14- Ibid : P, 24 .

١٥- يتفق أدورنو هنا مع ما أورده هربرت ماركيزوز من آراء حول
الفن ، لاسيما تلك التي وردت في كتابه « البعد الجمالي »
انظر الترجمة العربية لجورج طرابيشي - دار الطليعة بيروت
الطبعة الثانية ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

- 16 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 85 .

- 17 - Ibid : P, 113 :

- 18 - Ibid : P, 133 :

- 19 - Ibid : P, 148 .

- 20 - Ibid : P, 173 and P, 230.

- 21 - Ibid : P, 257 .

- 22 - Ibid : P, 281 .

- 23 - Ibid : P, 329 .

٢٤- بيير زيمبا : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي
ترجمة : عنيدة لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد
البحرناوي ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ٦٥ .

٢٥- دونالد ماكزى : ماكس فيبر ، ترجمة أسامة حامد ، المؤسسة
عربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٥ ص ٧٥ .

26 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 323 .

27 - Ibid : P, 333 :

28 - Ibid : P, 484 :

٢٩- هناك نقد لفلسفة أدورنو وجمالياته ، مما ساهم في تأسيس فلسفة هابرماس فيما بعد ، من خلال هذا النقد ، وقد جمع الدكتور عبد الغفار مكاوي الكثير من أوجه النقد في كتابه : النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت ، تمهيد وتعقيب نقدي حوليات كلية الآداب - جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر ، ١٩٩٣ ، ص ٢٣ .

الفصل الخامس

استطبيقا الفنون

– استطبيقا العمل الأدبي والموسيقى +

بعد ان عرضت للأسس النظرية لرؤية أدورنو الجمالية ، وملامح هذه الرؤية ، يمكن أن نقدم في هذا الفصل تطبيقا لها في ميادين الفنون المختلفة التي اهتم بها أدورنو مثل الموسيقى والأدب والشعر ، وهذه التطبيقات يمكن أن تؤسس ما يسمى « بالنقد الجمالي » ، وهو ما يستند الى أسس جمالية عامة . وينظر للعمل الفني كعمل مستقل ومتميز عن الواقع ، وأدائه في التحليل هي توصيف اللغة التي يستخدمها الفنان ، وهذا ما نطلق عليه علم الجمال الأدبي ، بمعنى أنه يهتم بتحليل البناء الداخلى للعمل الفني ، وتجسد نظرية أدورنو السمات العامة للاستيقا المعاصرة ، تلك الاستيقا التي تركز على تقديم التحليل الماهوي للعمل الفني ، ثم تقدم تطبيقات مختلفة ، بمعنى أنها تستند الى رؤية فلسفية واجتماعية في تحليل طبيعة الفن ، وتظهر هذه الرؤية في المنهج الذي يقدمه أدورنو .

استيقا العمل الأدبي :

عبر دورنو من رأيه في جماليات الأدب ، في كتابه « ملاحظات حول الأدب » الذي صدر في جزئين (1) ، وهذا تعبيرا منه عن أهمية الأدب في نظريته الجمالية ، وعن المكانة المتميزة الذي يوليها أدورنو للأدب ، ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذي يمكن - من خلاله - مقاومة هيمنة المجتمع الشمولي ، والتسلط ، لأنه يخلق واقعا خاصا يعتمد في بنيته على التخيل ، بينما الواقع اليومي يعتمد على مبدأ المردود ، ولهذا رفض أدورنو نظرية لوكاتش الى الواقعية ، وبين أن الأدب لا يتصل بالواقع على نحو مباشر ، كما يسلك العقل الانساني ، ولكن تباعد العمل الأدبي

عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة . والواقع ان لوكاتش لم يقصد الواقعية بالمفهوم الميكانيكى ، الذى يعكس الواقع فى العمل الأدبى ، وانما كان يسعى لنظرية فى الانعكاس الجمالى تقوم على أساس أن الفنان أو الأديب يستخلص من الواقع ، البعد الكلى وروح العصر ، ولم يقصد الى الواقعية الفوتوغرافية ، بل يفيض الأعمال الأدبية التى تحاكي بنية الزمان فى الواقع ، وهذا ما أوضحه لوكاتش فى كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » (٢) ، ولكن أدورنو قيد غالى فى هجومه على الواقعية فى الفن ، بقصد أن يكون العمل الفنى متحرراً من أسير الواقع وليس أحياه اليه .

ويتعاطف أدورنو - نتيجة لهذا - مع كتابات الحدائة ، لأن هذه الكتابات تتباعد عن الواقع ، وهذا التباعد هو ما يمتنع هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع ، بينما نجد أن أشكال الفن الجماهيرى مضطرة الى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها ، والأعمال الطليعية - ذات الطابع الحدائى - تتميز بقدرتها على نفى Negative الواقع الذى تشير اليه (٣) ، وموقف أدورنو من الحدائة يختلف عن موقف لوكاتش ؛ فان كان أدورنو يشجع تلك الكتابات الحدائية ، فان لوكاتش يقيد هاجم الأعمال التى أنتجها أدباء الحدائة ، لأنها تركز على الحياة الداخلية المغترية للأفراد ، ورأى فيها تجسيدا متدهورا للمجتمع الرأسمالى المتأخر ، ودليلا على عجز كتابتها عن تجاوز المسوالم الجزئية المختلفة التى يضطرون للعيش فيها ، أما أدورنو فيذهب الى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى ، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ، ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة ، فالمفنى هو المعرفة النافية للعالم الفعلى ، الذى نجابهه فى الحياة اليومية .

ويحقق الفن هذا الدور - من وجهة نظر أدورنو - من خلال كتابة نصوص تجريبية صعبة ؛ وليس بكتابة أعمال نقدية أو مختلفة عن الواقع ، ويبين أدورنو أن الجماهير ترفض الأدب الطبيعي لأنه يفتقر من صفو ادعائها إلى لوضع الاستقلال الذي تمارسه السلطة من خلال النسق الاجتماعي ، فالعمل الفني ، اذ يتيح للبشر المقومين صناعة الوعى بوضعهم البائس ، فإنه ينشأ بتلك الحرية ، التي تجعلهم يدركون حجم مسئوليتهم عما هم فيه .

ويختلف أدورنو مع لوكاتش حول تفسيره للشكل الأدبي ، فهو ليس مجرد انعكاس كلى ومكثف للشكل السائد في المجتمع ؛ وليس آليات الشكل الأدبي انعكاساً لآليات التبادل في النسق الاقتصادي والاجتماعي ، كما يذهب لوكاتش ، وإنما الشكل الأدبي عند أدورنو - هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع ، ولتحيلولة دون عودة الرؤى الجديدة إلى الاندماج بسهولة في القوالب المألوفة المستهلكة ، وما يقوم به كتاب الجديدة هو تمزيق صورة الحياة المعاصرة ، وتفكيكها بدلا من السيطرة على ألياتها الملائمانية ، وذلك من خلال الاشكال الفنية التي تصدم الوعى .

ولكن لوكاتش اكتشف أعراض التدهور في هذا النوع من الفن ، فاستخدم مارسيل بروست للحوار الداخلي ، لا يعكس نزعة فردية محسب ، بل يكشف في الوقت نفسه عن حقيقة من حقائق المجتمع المعاصر ، وهى اغتراب الفرد ، وهذا يساعدنا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعي موضوعي . ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور عيى خواء الثقافة المعاصرة ، وليكشف لنا - رغم كوارث تاريخ القرن العشرين وانحلال الثقافة التى تتبناها المؤسسات الرسمية - على انبعاث تنصرف كما لو كان شيئا لم يتغير ؛ فلا تزال الأفكار القديمة تتكرر ، عن وحدة الفرد وجوهرية ، أو وجود معنى فى اللغة (٤) ،

وهذه أفكار معيارية تحاول تثبيت الواقع على ما هو عليه ويستخدم أدورنو مسرحيات بيكيت كاملة تؤدي المعنى الذى يريد أن ينقله إلينا ، لأن مسرحيات بيكيت تقدم شخصيات ، لا تملك إلا القشور الجوفاء للفردية ، من خلال قوالب ممزقة للغة ، ويقدم كل هذا انقطاعات لا معقولة فى الخطاب الأدبى ، وتشخيص مختزل يفتقر إلى الحكمة ، بما يساهد فى تحقيق التأثير الجمالى الذى يؤدي إلى التباعد عن الواقع الذى تشير إليه المسرحية ؛ وبذلك تقدم لنا معرفة تنفى الوجود المعاصر .

وقد تأثر أدورنو بكثير من آراء بنيامين الذى اشترك معه فى مدرسة فرانكفورت . ولكن على الرغم من العلاقة الفكرية الحميمة التى كانت تربط بين والتر بنيامين وأدورنو ، إلا أن بنيامين ينظر للثقافة المعاصر نظرة مناقضة لنظرة أدورنو ، فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة التى تتمثل فى السينما والاذاعة والاسطوانات قد أسهمت بعمق فى تغيير مكانة العمل الفنى ، ففى الماضى كان للعمل الفنى « هالة » أو « عبق » ينبع من تفرد ، حين كانت الأعمال الفنية وثقا على المصفوة المتميزة من البورجوازية ، وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية ، وإن ظلت هذه « الهالة » ملازمة للأدب بدوره ، ولكن وسائل الاتصال الحديثة قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون ، وتركت أعماق الأثر على موقف الفنان من هذا الانتاج ، ذلك لأن استنساخ الأعمال الفنية بأدوات التصوير ، كان يعنى - على نحو متزايد - أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكي تكون قابلة للاستنساخ ، وإذا كان أدورنو قد رأى فى ذلك انتقاصاً من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية ، فإن بنيامين يذهب إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن - نهائياً - عن مجال الطقوس المقدسة ، وفتحت أبوابه على السياسة ، ويرى أدورنو ضرورة فصل الفن عن السياسية والسوق الاستهلاكية ، بمعنى عدم استخدام الفن كأداة لتحقيق أهداف سياسية (٥) .

ان التكنولوجيا الجديدة يمكن أن يكون لها تأثيرها الثورى على الفن ، ولكن بنيامين كان يعلم انه ليس هناك ما يضمن ذلك ، ولذلك لابد أن يتحول الفنانون والكتاب الى منتجين في مجالهم الفنى الخاص لكي ينتزعوا أنفسهم من سيطرة الانتاج التجارى ، ورغم اقتراب فكر بنيامين من بريخت الا أن بنيامين رفض فكرة أن الفن الثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب ، ولم يهتم كثيرا - مثلما فعل بريخت - بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية والاقتصادية لعصره ، بل طرح السؤال البديل : ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الانتاج الأدبى لعصره ؟ وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان الى توفير القوى الفنية للانتاج الأدبى فى عصره ، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية ، لكن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترابط فيه مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والتكنولوجية ، ولهذا يضرب بنيامين المثل بمدينة باريس فى عهد الامبراطورية الثانية ، حيث كانت تتميز بضخامتها وضياح الهوىة فيها ، واغتراب الفن ، وهذه كانت هى موضوع كتابات بودلير وادجار آلان بو ، ومن هنا كانت ابداعاتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة ، بما فيها من تمزق وفتت للطابع الاجتماعى ، ولقد كان المضمون الاجتماعى الاصيل للقصة البوليسية عند ادجار آلان بو هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة .

لذلك كتب بنيامين عن احدى قصائد بودلير : ان الشكل الداخلى لهذه الأبيات تتكشف فى كوننا لا نتعرف على الحب فى ذاته الا موسوما بسمات المدينة الكبيرة (٦) .

وقد تأثر أدورنو وبنيامين فى هذا بتحليل ليو لوفنتال Leo Lowenthal زميلهم فى معهد البحث الاجتماعى بمدرسة فرانكفورت ، عن أزمة الفرد المثقف فى العصر الليبرالى ، والتي اهتمت بانقاذ تراث التنويريين وتطويره ، وسعى لتنمية الاستقلال الفردى وقدرة الفرد على التفكير النقدى ، واستقلاله عن الايديولوجيات ،

وقوانين السوق ، وعبر عن هذا في كتابه : « الأدب وصورة الإنسان » . « ١٩٥٧ » (٧) . ويتفق لوفنتال مع أدورنو في هذا الكتاب في فكرة أن الفرد في خصوصيته هو الملجأ الأخير للسوعي النقدي الذي لا يمكن أن يتمثل مع أي من القوى السياسية أو الاقتصادية القائمة ، ولا يتطابق معها ، وإنما يكون متميزاً عنها ، ويشكل قوة للنفي في مواجهة الأيديولوجيات . والفرد لدى أدورنو هو حارس الروح النقدية ، وممثل الذات الإنسانية ، ولهذا فإن مضمير الفرد هو مركز أي فكر نقدي ، والأدب يستقي إلى تقديم الصورة المتغيرة للإنسان بالنسبة للمجتمع ، وقد استفاد أدورنو من دراسة لوفنتال لعلم اجتماع الأشكال الأدبية ، حيث أهتم بالمشاكل الخاصة بالشكل ، وبين أنه لا يمكن إهمال الآليات اللغوية في مجال الأدب ، لاسيما ذلك الأدب الجماهيري ، رغم أنه أدب يتجه إلى التكم وتكرار القوالب ؛ ولا يستعني لانتاج بنية فريدة لا يمكن تقليدها ، ورصد لوفنتال أن السيرة الذاتية للمشاهير - كأدب استهلاكي - قد فقدت مكانتها المركزية في عالم الأسير ليحل محلها نجوم السينما والرياضة كأبطال للاستهلاك الثنائي في هذه المرحلة ، فهم أبطال الحاضر ، بدلاً من أبطال الإنتاج في الماضي ، وهذا الانتقال من الإنتاج إلى الاستهلاك ، أي من الفعالية إلى السلبية يجسد انحدار الفردية الليبرالية في عصر رأسمالية الاحتكارات .

هناك اتجاه شائع في علم اجتماع النص يهدف إلى تحليل موضوعات الأدب من أجل الكشف عن المحتوى الاجتماعي لها ، في إطار هذا الاتجاه يتم إغفال البعد الجمالي والتاريخي للكتابة ، ولا يستطيع هذا الاتجاه تحليل النص الشعري ، لأن الشعر لاسيما الغنائي من هذا المنظور - يتجه إلى الذاتية والأجالة العاطفي ، الذي يستعصى على التحليل الاجتماعي ، ولقد اتخذ أدورنو موقفاً مناهضاً لهذا الاتجاه لأنه حاول إظهار المعنى الاجتماعي للفصيدة من خلال تحليل آليات اللغة والصورة البنائية للفض ، وإقامة علاقة بين الشكل البنائي للنص والآليات الاتصالية للسوق المساعي ، فالجنس

الأدبى بوصفه شكلاً يجسد معنى اجتماعياً محدداً ، بل إن الشكل يجسد مصالح جماعية معينة ، فالأشكال الأدبية تعمل داخل نظام الاتصّال الاجتماعى كاشكال تسمح للجماعات والأفراد بتحديد اتجاهاتها فى الواقع ، ولكن هذا الترابط بين النظام الاجتماعى والنظام الأدبى هو ترابط يعتمد على استقلالية الأخير ، لأنه يحاول الخروج من النظام الاجتماعى ، فينشئ نظاماً آخر يكون مضاداً للنظام الاجتماعى الذى يجسد السيطرة والاستلاب ، واستقلالية النظام الأدبى يتأتى من خضوعه لقوانين مغايرة عن تلك القوانين التى تحكم النظام الاجتماعى ، ولذلك يمكن القول: أى الترابط بينهما هو ترابط سلبى ، لأن الأدب لا يعكس النظام الاجتماعى ، ولا يخضع لمقتضيات النظام أو العقل كأداة جماعية لشرح الواقع وتفسيره والسيطرة عليه ، وإنما يخضع لعمليات اختيار وانتقاء لسياقات تخيلية للزمن ، تسلب الركون إلى الواقع والاطمئنان إليه .

ويبين أدورنو - فى دراساته حول الشعر - ضرورة المقارنة بين أكثر من نص لتوضيح الاختلافات والخطوط المشتركة ، لكى يتم المقارنة بينها وبين وضع اجتماعى وتاريخى محدد ، فلا يمكن دراسة قصيدة واحدة ، لاكتشاف إبنية اللغوية الأساسية ، وعلاقتها بالسياق الاجتماعى ، فهذا لا يتم إلا من خلال مجموعة كلية من النصوص التى تكشف تناقضاتها من نقاط الالتقاء داخل اسنياق الاجتماعى والتاريخى (٨) .

ويسعى أدورنو فى النظرية الجمالية إلى إبراز الوظائف النقدية لفكرة التمايز الجمالى ، والمسافة الجمالية التى يرمز التخلي عنهما لحساب الاتصال الجماهيرى الذى يحدث للفن نتيجة استخدام التكنولوجيا ، وفى رأيه أن جميع التنازلات التى يقدمها الفنان من أجل إمكانية الفهم والتواصل ، هى فى رؤية تنازلات لمصالح قيمة التبادل السلمى ، لأنها تحول العمل الفنى لسلعة قابلة للتسويق التجارى والإيديولوجية ، ويحمل الفن النقدى لدى أدورنو طابع

النفى عن طريق مقاومة القوالب الايديولوجية والتجارية ، عن طريق رفض الاتصال البهل ، ولهذا فالأعمال الفنية الصنعة تلعب دورا في المقاومة الجمالية للواقع ، ولهذا فان النصوص التى تفلت من الاتصال الجماهيرى تستطيع أن تلعب دورا نقديا فى المجتمع المعاصر ، لأن الاتصال فى تعريف أدورنو هو : « تكيف الذهن مع مفهوم المنفعة الذى يدرجه فى نمط السلع ، وما نسميه اليوم معنى للنص يشارك فى هذا المسخ » (٩) .

والحقيقة أن أدورنو لم يطرح جديدا حين رفض مفهوم الاتصال ، فقد سبق للشاعر مالارميه الفرنسى الذى كان يتميز شعره بالنزعة الجمالية ، أن دافع عن الشعر الغامض الذى يخرج عن اللغة الاتصالية من خلال تعدد معناه ومستحدثاته اللغوية ، وطابعه اللغوى الذى لا يقوم على الاحالة لأشياء مفهومة ، فالكلمة فى هذا النص الذى يدعو اليه مالارميه وأدورنو ليست لها قيمة الا بوصفها دالا لا يترجم الى معنى محدد ولا يستبدل بدلالة محددة . ولذلك يمكن القول بأن جهود أدورنو الجمالية تكمل ما سبق أن قدمه التراث الجمالى حول قضية الاتصال (تشار لدينا فى الابداع العربى قضية الاتصال الشعرى ، وسبق لأدونيس أن قدم دراسة حول هذا الموضوع ، لتأصيل اتجاهه الشعرى الذى تبعته فيه شعراء آخرون فى أقطار مختلفة من الوطن العربى ولعل ما طرحه أدورنو هنا يقدم التأصيل الفلسفى لهذه القضية ، التى سيطرت على مناقشتها الطابع الاجتماعى والايديولوجى ، بينما لم يتم إبراز الجانب النقدي فى هذا الموضوع ، وهذا الجانب النقدي هو الذى يعطى لها المشروعية فى تقديم اتجاه طليعى ينتقد الصيغ التقليدية فى الابداع والنقد) .

وأدورنو يدافع عن نفى الاتصال لكى يؤكد الطبيعة الاستقلالية للفن ، لأنه لو كان من الممكن أحالة مفردات النص الأدبى التى دلالات جاهزة ، من أجل الاتصال ، لتم بذلك هدم الطابع الاستقلالى

للفن الذى يريد تجاوز الواقع ، والتحرر من أسر قوانينه السائدة ، ويمكن هنا ان نتساءل : هل يمكن اعتبار تحليل ادورنو للشعر هو تنظير نقدي لكتابات يتعاطف معها ، ويلج عليها مثل كتابات مالارميه وفاليرى وبروست ، الذين يتردد ذكرهم كثيراً في كتابه النظرية الجمالية ، أم انه وجد فيهم تعبيراً لما يريد من شعر في هذه المرحلة ؟ ، فهو لا يدافع عن الغموض بشكل مطلق ، وانما يدافع عن الغموض الذى يظهر في النصوص المتعددة المعنى ، فهو يدافع عن النصوص الصعبة التى لا يمكن ترجمتها الى معنى مباشر ، او استخراج دلالة مرتبطة باحالة الى شئ في الواقع ، وهذا ما قد يصطلح البعض على تسميته بالغموض ، وهو ليس كذلك ، وانما هو نص مركب ، متعدد الدلالة . وقد تحمس ادورنو للشعراء السابق ذكرهم ، كما تحمس للكاتب المسرحى صموئيل بيكيت فى المسرح ، لانه استطاع ان يقدم رؤية تأويلية لأعمالهم وفق منهجه في تحليل آليات اللغة التى تفضى لنقد المجتمع القائم .

ويرى ادورنو ان جميع الأعمال الفنية لها طابع مزدوج ، فهي أعمال مستقلة عن الواقع ، ولا يمكن استنطاقها بمعان واقعية ، لانها تخيل يوتوبى حر ، وهى فى نفس الوقت تمثل حدثاً اجتماعياً ، لانه لا يكن نفى الطابع التاريخى والاجتماعى للأعمال الفنية ، فهي تنتج فى ظل مجتمع ، وتريد تجاوز ثقافة تاريخية محددة ، وهذا الطابع المزدوج للأعمال الفنية يتيح تكون موقفها جمالياً مستقلاً داخل البنية الاجتماعية ، وهذا ما يعد فى حد ذاته حدثاً اجتماعياً . والشعر المتعدد المعنى يعارض الاتصال عن طريق نفى المعنى الايديولوجى السائد ، ولكن هذا النفى للمعنى يظل حدثاً غير قابل للتفسير ، وهو نفسه دلالى ، ويجب شرحه فى اطار سياق اجتماعى وتاريخى ، لأن الفن يجتهد لانقاذه بعنقه النقدى واستقلالته بمعارضة الاتصال . ويولى ادورنو أهمية كبيرة لمفهوم الابتكار ، حيث يقوم الشاعر بتقديم تركيباً ابتكارياً للعلاقة بين الدائرة الفردية والدائرة الاجتماعية ، ولهذا يهاجم الأسلوب

الكلاسيكى الذى يتطلع للموضوعية ، لأنه فقد القدرة على التعبير عن الشعور الذاتى للانسان البسيط الذى يعيش عصرنا الحالى ، ويهاجم أدورنو - أيضا - السقوط فى الايديولوجيا ، حيث يستسلم الشاعر للايديولوجيا السائدة فى بناء تركيبه وعالمه ، ودعا الى الاشعار المتعددة المعنى التى يستحيل اختزالها الى قراءة مبسطة . ولا يقصد أدورنو فى تحليلاته التى يمتلى بها كتابه : النظرية الجمالية ان يضع حدا فاصلا بين العناصر النقدية والعناصر الايديولوجية فى النص الشعري ، بل يهدف الى أن يظهر بشكل جلى - الاعتماد المتبادل بين الايديولوجية والنقد وبين التأكيد والنفى . ولهذا فهو يريد للقرن ان يقدم نقدا جذريا للثقافة وللقلة اللذين يسقطا فريسة للرواج التجارى والاتصال الجماهيرى .

ويمكن ان نلاحظ ان نقد أدورنو للنصوص الشعرية ، رغم كونه انطباعيا وذاتيا ، واحيانا اعتباطيا من وجهة النظر السيموطيقية ، فان له ميزة حاسمة اذا قارناه بالنقد الذى وجهه لوكانتش وبعض الماركسيين الآخرين لنيثشه ، فهو ليس اختزاليا وليس احاديا لأنه يراعى القيمة المزدوجة للنصوص . وواجب النقد الادبى كما يفهمه أدورنو يكمن فى منع الاختزال الايديولوجى وحماية النصوص الادبية من السقوط فى الايديولوجيا ، واظهار محتواها من الحقيقة ، الكامنة تحت القوالب الفنية الجاهزة ، والعمل الفنى لا ينفصل عن الملقى ، الذى قد يتغير يتغير العصور التاريخية ، ولهذا فالعمل الفنى هو ضرورة تاريخية مرتبطة بالنقد ، لأن العمل الفنى يعتمد على النقد حتى يصبح ماهو عليه ، ولهذا يقول أدورنو : « لكن اذا كانت الاعمال المكتملة لا تصبح ماهى عليه ، الا لأن كينونتها ضرورية ، فهى تحال الى الاشكال التى تتبلور فيها هذه العملية التفسيرية والتفسير والنقد » (١٠) .

وقد حاول أدورنو تطبيق فلسفته النقدية ونظريته الجمالية في مجال الموسيقى (١.١) ، من أجل صياغة مشروع طموح نحو علم جمال للموسيقى ، وقد ظهر هذا واضحا في أبحاثه ، ودراساته مثل :
الوضع الاجتماعي للموسيقى (١٩٣٢) ، ودراسته حول موسيقى الجاز ١٩٣٦ ، فلسفة الموسيقى الحديثة (١٩٤٩) ، دراسة حول موسيقى فاجنر ١٩٥٢ ، واختلافات : الموسيقى في العالم السيلاني ١٩٥٦ .

وفي كتاب أدورنو عن فلسفة الموسيقى الحديثة لا يقدم عراضا جدلياً - مستقيماً من منهج هيجل - للموسيقار شونبرج ، فالنغمة اللانغمية لهذا الموسيقار قد نشأت في سياق تاريخي ، يؤدي بغيته طبع الثقافة بالضيق التجاربية التي المقصود على قدرة المجتمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسيكي ، ولذا فإن الاستغلال التجاري للتقنيات الفنية في السينما ، والأفلام والموسيقى الجماهيرية ، تدفع المؤلف الموسيقى إلى إنتاج موسيقى مبعدة مجزأة تنكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (النغمية) نفسها ، فأصبح كل صوت فردي مفصولاً عن غيره ، لا يكتسب معنى من السياق المحيط .

ويصف أدورنو مضمون هذه الموسيقى « اللانغمية » بفلسفة التحليل النفسي ، أو يقدم تحليلاً نفسياً لها ، فالنغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعي ، ويرتبط الشكل الجديد بافتقاد الفرد للتحكم الواعي في المجتمع المعاصر ، وتهرب موسيقى شونبرج من الرقيب ، بمعنى أنها تتخلص من رقابة العقل الكلاسيكي ، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية العنيفة ، التي لا يقبلها العقل ، ومع ذلك فإن هذه اللانغمية الجذرية تنطوي - ضمناً - على بذور تطور جديد هو السلم الاثنى عشرى للنغمات ، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة

لدى الموسيقى اللانغمى ، فإنه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمية الراسخة . بمعنى أن الموسيقى الذى يتجنب النظام القديم قد يرسخ نظام جديد ، تألف اليه الاذن من خلال التكرار ، رغم دعوة أنه ضد كل تسقى نغمى ، ولهذا فهو لابد من أن يكون خذرا فى تعامله مع الماضى ، لكى يتجنب ذلك النوع من التألف أو التجمع النغمى الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة ، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الاصوات المتنافرة ، ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبعث فى قلب اللانغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد ، ذلك لأن الخذر من الوقوع بالصنفة فى التوافقات النغمية المتألفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب الموسيقى أى تكرار مبالغ فيه ، لأنه نغمة فردية ، لكى لا يؤدي هذا التكرار فى النهاية الى قيام نوع جديد من النظام النغمى الذى يتركز الى مركز ما بالنسبة الى الاذن ، ولهذا يلزم طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية ، لكى يلوح النظام الاثنا عشرى نغمة فى أفق الموسيقى المعاصرة .

وهذه الموسيقى التى يقدمها أدورنو هي تجسيد للتمرد على مجتمع البعد الواحد ، وهى فى الوقت ذاته تشخص أعراض الضياع الحرة فى المجتمع المعاصر .

هوامش الفصل الخامس :

- 1 - Jay, Martin : The dialectical Imagination : A history of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923 - 1950 . Boston, Cittle Froun; London, 1973 - P, 174 .
- ٢ - رمضان بسطاويسي : علم الجمال لدى جورج لوكاتش .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ ، ص ١١٣ .
- 3 - Adorno : Aesthetico Theory, P, 378 .
- ٤ - رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم :
جابر عصفور ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٩٩١ ، ص ٦٤ - ٦٥ .
- ٥ - راجع الفصل الرابع من هذا الكتاب حول علاقة الفن
بالتكنولوجيا .
- 6 - Benjamin, Walter : Charles Baudelaire : A Lyric Poet in
the eara of High Capitalism, Trans, by · H. Zohn, (New left
Books) (onden, 1973, P, 102) .
- 7 - Lowenthal, leo = Literature and the Image of man, P, 23 .
- 8 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 355 .
- وقد اهتم د. سيد البحراوى بمضمون الأشكال الأدبية ، انظر
دراسته بجلة فصول ١٩٩٣ .
- 9 - Ibid : P, 104 .
- 10- Ibid : P, 258 .

١١- يرجع اهتمام أدورنو بالموسيقى الى نشأته في وسط عائلي شغوف بالموسيقى ، مما جعله يهتم - بعد ذلك - بجماليات الموسيقى اذ كانت والدته ابنة مغنية أوبرا ، وقيد حقت شهرة في عملها ، وكانت شقيقته عازفة بيانو محترفة ، وقد تعلم أدورنو في طفولته عزف البيانو ، والتأليف الموسيقي ، وقد تابع دروسا في التأليف الموسيقي على يد أدوارد ستورمان Edward Steuermann

خاتمة

- موقف أدورنسو من مفهوم الحداثة .
- محاولة لقراءة نقدية .
- أدورنسو والاستقطاب المعاصرة .

بعد أن حاولت تقديم علم الجمال لدى مدرسية فرانكفورت من خلال اتخاذ أدورنو نموذجاً ، لأنه أكثرهم اهتماماً بقضايا علم الجمال ، لابد أن نتوقف عند مفهوم أدورنو للحدث ، هذه القضية التي تشغل الفكر المعاصر حتى أن هابرماس وهو من الجيل الثاني لمدرسة فرانكفورت قد أصدر كتاباً بعنوان : الخطاب الفلسفي للحدث ، وفيه يذكر حواراً مع الاتجاهات الفلسفية المعاصرة حول مفهوم الحدث ، لكن قبل أن نعرض لموقف أدورنو من الحدث ، لابد أن نقدم مقارنة حول الخطاب العربي للحدث ، والحدث في الفكر الغربي ذلك لأن الفكر الغربي يفهم الحدث ك لحظة تاريخية في تطور مجتمعة ، يعقبها لحظة تاريخية أخرى هي ما بعد الحدث ، بينما الحدث في الفكر العربي هي أفق معنوي ينبغى التوجه إليه ، وشتان بين المعيارية والوصفية .

ويكشف تحليل الكتابات العربية عن الحدث عن خطابين للحدث للحدث لدينا : خطاب نظري وخطاب إبداعي . ورغم أن هذه الكتابات ترى نفسها امتداداً للحدث الغربية ، إلا أن هناك تمايزاً في استخدام المصطلح بين الفكر العربي والفكر الغربي ، ففي حين يستخدم المصطلح في الفكر الغربي توصيفاً لتطور وعي الذات الأوروبية بنفسها ، يستخدم لدينا المصطلح حكماً معيارياً على النصوص الإبداعية . والفرق بين التوصيف والحكم هو الفرق بين أن ندع النصوص تعبر عن نفسها ، وبين ممارسة شهوة التسلط بإصدار الأحكام ، والأحكام النقدية - وهي ظاهرة شائعة في الفكر الأدبي لدينا - تنفي معها أية مساحة للحوار والاختلاف ، وهي نوع من السلطة الثقافية ، تعبر عن سيادة نمط من التفكير النقدي في النصوص الإبداعية ، يزعم أنه يمتلك الحقيقة الأدبية (١) ، في عصر النسبي والاحتمالي ، ولا يفسح المجال إلا لدجماطيقية فكرية . ولقد فهم الخطاب الأدبي العربي الحدث بمعنى التجديد ، ولذلك رد

اليها كل المحاولات التجديدية في الشعر العربي القديم والوسيط والمعاصر ، ابتداء من أبى تمام حتى الآن ، وهذا يعنى أنه فهم الحداثة من خلال بنية فكرية تعتمد على التواصل مع التراث النقدي والجمالي القديم ، وهذه الاحالة التواصلية هي آلية من آليات «الفكر النقدي» لدينا في بعض جوانبه ، فهي تحيل النص المعاصر إلى «الحداثة التراثية» ، دونما محاولة لفهم خصوصيته الأنسية ، حتى «حاولت» استخدام مصطلحات المعاصرة ، في حين تعنى الحداثة في جوهرها «الغنى في الغرب» التخلي عن أن يكون الماضي معيارا للحكم على «الأشياء» ، وهابرماس يبدأ الحداثة الغربية - كمشروع حضارى للغرب - لم يكتمل بعد - ابتداء من كبلت و هيغل ، حين بدأ أول نقد أدوات المعرفة ، وتعيين حدودها ، وبدأ الثياني يضع أرهاصات ولادة عصر جديد في كتابه «ظاهريات الروح» وكانت محاولات نيتشه ، وغيره من المفكرين الغربيين ، هي بعيد آخر لهذا الإطار ، وأصبحت مؤسسات الدولة التي تضع القوانين لحرية الدستورية وحقوق الانسان في نظر فلاسفة آخرين مثل هوكس هو هي محاولات لتقنين التسلط الذي تمارسه الدولة على الفرد ، واستخدمت العلوم الانسانية كأدوات لممارسة هذه الهيمنة . وهذا يعنى - دون الدخول في تفاصيل الحداثة الغربية - أن الحداثة في الغرب تعتمد على بنية الانقطاع المعرفي ، بما يعنى ضرورة استحداث آليات ومناهج جديدة لتعميق رؤية العالم لدى الفرد والمجتمع ، والمناهج المعاصرة ، وهي أهم ما يميز العصر ، هي الشيورة على الجوانب التقليدية في الإدراك والتفكير ، ولعل أهم ما يميز هذا هو نقد العقل ، وصوره المختلفة ، فليس هناك عقل واحد ، وإنما عقول مختلفة ، حسب الدور الذي يقوم به العقل في التاريخ ، ولذلك ظهرت مفاهيم مثل العقل التواصلى ، كنعل مضاد للعقل الادائى الذى يسيطر على المجتمع المعاصر . والانقطاع المعرفى الذى تقوم عليه الحداثة الغربية ، يعتمد في عمده الجوهرى على اللغة ، لأن هناك انقطاعا بين اللغة القديمة واللغة المعاصرة ، ومن يقيم بالمقارنة بين اللغة الفرنسية المعاصرة واللغة الفرنسية القديمة ، لا يجد

تشابهها بينهما ، وإنما هما يجسدان الانقطاع اللغوي ، كذلك ظهور اللغات الأوروبية المعاصرة ، ينقطع في بعض جوانبه عن اللغات الأم ، بينما في اللغة العربية ، لا تزال اللغة القديمة حية منذ أربعة عشر قرناً من الزمان ، وهذا البعد اللغوي جوهرى في أدراك خصوصية الجداثة في الإبداع ، بين الأنا والآخر ، فليست اللغة هنا أداة ، وإنما هي التفكير ذاته ، وتجسد بمفرداتها وسياقاتها المختلفة ، رؤى للعالم .

فكانت الجداثة في الإبداع فعلاً مضاداً لهيمنة الترابط المفاهيمي لسبيل الأدوات في تسيير شؤون الحياة ، وكانت آلياتها هي التفكير واللائظام ، والتمزق والتفتت كفعل مضاد للنمط الصناعي الذي يقوم بإضفاء الطابع التقنى والآلى على كل الأشياء ، من أجل استنباط صيغة القانون المطرد على الظواهر والأشياء ، مما جحد دور الفن التقليدى ، وأصبحت مقولة هيجل عن « موت الفن » واقعية حقيقية بالنسبة للفن التقليدى وسط عالم الصناعة والتقنية الآلية . ولذلك كان لابد للفن من أن يتهج نهجاً مختلفاً ليمارس حرية الإنسان المتقدمة ، في عالم التقنية والمعلومات والاتصال ، فبدأ التراسل بين الفنانين وأصبحوا ، كأن الفنانين تتعاون لمجابهة غزو الآلية لكل شئ ، ووصمها بطابعها الخاص . . . ويدت الجداثة للكثيرين آليات بنائية في العمل الفنى ، مضادة للآليات الشكلية للحياة المعاصرة ، التي تطرد وفق نظام ما ، فبدأت تظهر أنماط اللابل ، في مقابل البطولة المطلقة للشخصية في الفن التقليدى ، وأصبح العادى ، والمالوف ، مجال للفن ، بدلاً من الممارسة الفنية كانت تحتل مكان الصدارة وأصبحت جوانب الإنسان العميقة في اندياحها المتمازج ، هي الحاضر ، في مقابل الموعى الذى يجسد آلهة التبادل في السوق . . . وبدلاً من أن يجسد الفن موقف الجماعة من خلال التجربة الذاتية ، أصبحت الكشائية ، أو ممارسة الفنان في ذاتها ، نوعاً من ممارسة التحقق الوجودى ، وممارسة الحبرية .

بمستوياتها العميقة ، نظراً لغياب الحرية بشكل ظاهر أو خفى .
وبدأت تظهر لدينا مفالاة في الايغال في أعماق الذات ، مما يؤذن
بنزعة تقديسية للذات . وبدأت تظهر تيارات الخدائة في صورتين :
الأولى تجعل من العمل الفني نصاً يومياً ، ويوحى بدلالات باطنية ،
من خلال تناس مباشر ، أو غير مباشر ، مع نصوص التصوف
الاسلامى ، لدى ابن عربى ، والسهروردى ، وجلال الدين الرومى ،
وفريد الدين العطار ، والنفرى ، وابن الفارض ، وغيرها من
الكتابات . ويقوم الحوار بين النص الغائب (النص الترائى) ،
والنص الحاضر ، عبر آلية ، مؤداها أن كليهما يعبر عن تجربة
غامضة ، ومبهمة ، ويستحيل على أى لغة أن تحتويها ، فتصبح اللغة
اشارة ، وعلامة ، ورمزاً للتعبير عن الأغوار العميقة . والضرورة
الأخرى لا تجعل من الكتابة تجربة انطولوجية فحسب ، وانما
تسرى الحدائة في اكتشاف ثقافة جديدة ، والجدة هنا في اكتشاف
طريقة للحياة تنفك من أسر الدعاية لصورة الحياة اليومية ، التى
يجب أن نبتناها ، ونعيش وفقاً لها . وترى هذه الصورة الثانية
من الحدائة في الابداع العربى ، أن اكتشاف صورة جديدة للثقافة
أو الحياة ، رهين بنفى الصورة اليومية المعاشية ، وسلبها من قدرتها
على السيطرة على الجماهير العربية ، فهى تقوم بسلب الواقع ،
وتعريته ، من خلال لغة مضادة ، تنهك على العرف الذى اكتسب
صفة القداسة ، لأنه مدون في الصحف اليومية وأجهزة الأتصال .
وكتلا الصورتين تجسدان أزمة الذات ، وتكشفان عن المنعطف الذى
يمر به وعى الأمة في تاريخها ، فالحدائة والتاريخ ليستا مقولتين
متضادتين ، بل كلاهما يكشف عن الآخر ، فالتاريخ يجسد تجليات
الفكرة في شكل الحياة ، ومنها الفن ، والحدائة تمثل النفس
المستمر للفكرة التى تقوم عليها الثقافة اليومية .

وأزعم أن الحدائة النظرية في ابداعنا العربى . وهى من
الأوهام ، لأن الخطاب النظرى في جوهره هو البحث عن الأنساق ،
في حين تكون الحدائة في مرحلة التكوين ضد كل نسق جاهز .

يسعى لتكوين معرفة مستقرة ، أى اكتشاف اللامعرفة التى لا تدخل فى اطار المتسق المتجانس ، ولذلك يبدو خطاب الجماهير العربية فى مقابل خطاب الصفوة ، خطابا لا معرفيا ، لا يركز على أساس علمي ، (وفق تصورات العلم الجاهزة لدى ثقافة النخبة المثقفة) ، والمبدع الذى يكشف عن ثقافة الجماهير ، أى صورة حياتها اليومية ، يكشف عن الصمت المكبوت فى حضارتنا المعاصرة ، ويكشف عن اللامعرفي ، واللامتجانس ، وحين يفعل ذلك ، يقترب من الخداعة ، بمعنى الاكتشاف ، أما حين يعكس ذاته كمرآة للعالم ، فتأته يقع فى احالة مغلوطه ، لأنه يعتمد على دور التصورات فى بناء عالمة الجمالى .. فالانشطار الثقافى قائم بين ثقافة النخبة وثقافة الجماهير ، فى ان الجماهير تعيش من خلال الجسد ، فى حين تعيش النخبة من خلال الوعى ، الجسد يتعامل وفق شروط الممكن المتاحة ، ويتعارض مع القانون الوضعي ، أما الوعى فامكانية مجردة مفتوحة ، لا حدد لها ..

تري الجماهير فى النفس سجنا للجسم ، فالنفس تفرض إرادتها على الجسم ، متأثرة بالدعاية والاعلانات والثقافة الاستهلاكية ، فتسخر الجسم لصلحة صورة وهمة للحياة ، فتتمتع الحواس ، وتجعلها لا ترى الا ما تريد أن تراه ، أو تسمعه ، أو تلمسه ، ولذلك فان تحرير الانسان لا يبدأ من الوعى ، ولكن يبدأ بسلامة الحواس ، وتفتحها على العالم .. ولعل القرآن الكريم قد جسد هذا المعنى فى معظم سور القرآن الكريم ، ليبين ان سلامة الحواس شرط لادراك حقيقة الوجود ، فالخطاب القرآني لمن كان يستمع ، أو يرى ، أما من ماتت حواسه ، أو وقع فى التوهم ، فهو يقع فى « الموت المعنوي » ، ولذلك فان الاسلام الفقهى لم يعترف عقوبة السجن للجسد ، كعقوبة لضبط الجسم ، بل تعامل مع الجسم من خلال علاقة العضو بالعقل . ولم تعمم الانسانية السجن الا مع استتباب المجتمع الرأسمالى . وبعد الثورة الفرنسية ، والقانون الوضعي استثمر الجسم من خلال مفهوم الانضباط العسكري ..

لاستخدام الجسم كأداة .. ولذلك فإن الإبداع العربى فى تركيزه على الجسم كان رد فعل من أجل اثبات الهوية ، هوية الانسان العربى التى تتميز بين الوعى والجسم ، الوعى الذى يستخر الجسم لتحقيق أغراضه .. (اعتذر للقارىء عن الاستطراد حول الجسم وعلاقته بالحدائث ، لأن جوهر الحدائث ضد النسق النظرى ، وإنما هى ما يتعين فى صورة ما ، والصورة التى تجسد الحدائث فى اعتقادى هى صورة الجسم فى الخطاب العربى المعاصر فى الإبداع) .

والسلطة تكمن خلف أجهزة الدعاية وثقافة الاستهلاك ، وهى تحاور القوة العاتية والقوة المرنة ، وكلتاهما تتضمنان دفعات من الحيوية . والقوة العاتية يمثلها النخبة المثقفة ، ذات الصوت المالى ، والقوة المرنة تمثلها الجماهير العربية فى رحلتها اليومية ، حيث يتم صياغة وعيها من خلال الأدوات ، وتحولت عقولها الى أدوات .. ولذلك نسان من هو الفاعل الحقيقى فى حياتنا اليومية ؟ . فهناك فى واقعنا العربى مرائز استقطاب مضادة للهوية ، والفهم التقليدى للسلطة يراها مركز الدولة ، بوصفها مجسدا للقانون وتنفيذه ، وهذه رؤية مضللة . ذلك لأن هناك مسافة بين الدساتير النظرية والممارسة الفعلية للحياة اليومية ، والحدائث هى التى تكشف - من أجل النفى - عن هذه المراكز الاستقطابية الأخرى ، التى تتجسد فى العلاقة بين الخطاب السلطوى وبين الجسم ، فنكتشف أن السلطة ترحل كممارسة للقوة ضد مقاومة ما ، فى أشكال مختلفة . فالسلطة لكى تستمر ، لابد أن يكون هناك رد فعل ، وهى القوة المضادة ، ولذلك فإن القوة المضادة لدى الأفراد تبدو نوعا من التموجات بين ضاغط ومضغوط ، وأخطر أشكال السلطة ، التى تسعى الإبداع للتحرر منها ، هى سلطة الذات الفردية على الجسم ، أى السلطة التى تتبع من الداخل ،

وليس من الخارج ، ولذلك فإن تقديس الذات ، واضفاء الطابع
الكلّي عليها ، كما يحدث في بعض نماذج أبداعنا العربي المتى
اكتسبت مشروعية ، لم تتحرر من أشكال السلطة الكامنة في العقل
الأداتي ، ولم تصل للتحرر ، وهي تناضل ضد أشكال تاريخية
تنتمي للماضي وليس الحاضر ، ولذلك فهي تحارب معاركها الخاصة
والوهمية .

لا يزال المبدع العربي حائرا بين الجملة النحوية ، والجملة
المنطقية ، بين التراكب الصورية ، والحكم المعياري القيمي ، فهو
لا يزال يبحث عن الفاعل في الجملة النحوية ، الذي يمثل السلطة
بين الشعر التفعيلي والشعر المنثور ، وهذا لم يساعده على
انتاج خطابات لا اسمية ، يختلف فيها الفاعل ويتعدد في تمثله
للسلطة ، وهذا يعني أنه يدور حول نفس المفاهيم والمثيم التي يريد
الثورة عليها . واستحداث صياغة جديدة تعبر له عما يريد .
المبدع العربي ينظر للصياغات بوصفها تقنيات لتجارب معينة ،
بينما الصياغة إعادة إنتاج لهذه التجارب وفق مجال تنافري ،
يعتمد على الانتقالات والتحويلات . وهو يريد الخروج من اللغة
من خلال الأشكال البصرية في الطباعة ، معبرا عن ترانسل الفنون ،
ونشوء علاقة عضوية بين الحواس في الكتابة والقراءة ، لكن
البحث عما قبل اللغة هو وهم ، لأن تصورات الانسان عن
ذلك ، اسقاط ، ورغبة في ممارسة سيطرة ، من خلال العودة
من خلال التواصل ، لأن حضور المؤلف يطغى على حضور الناقد ،
بتجربته الى تاريخ خاص بها ، غير موجود أصلا ، لأنه ليس
هناك ما قبل اللغة ، أي لغة بصرية أو سمعية .

لا يزال النقد متخلفا عن الابداع في الحداثة العربية ، فالنقاد
لهم يكتسب مشروعية الحضور داخل النص ، لكن ينتج نفسه

ويجعل حضوره ثانوياً بالقياس الى المبدع ، لأن العقل العربى لم يستوعب التعدد ، فكما يبحث عن الفاعل فى الجملة النحوية ، ويصبح مركزاً للهوية ، كذلك التعدد الابداعى للنص الواحد ، من خلال التأثير ، لم يتحول الى بنية شعورية وعقلية ، فالناقد يرضى بدوره بررد النص الحداثى الى ذاكرته ، دون أن يقيم عملية معاشية مع النص ؛ قد تقدم نصاً مضاداً ؛ يسخر من كل ما فى النص الاصلى ، وهذه السخرية تهز الطابع المقدس الذى اصفاه المؤلف على الاشياء (ومثال لذلك نص دريدا عن هيجل ، عبارة عن كتاب هزلى يصف أجنحة النسر القوية ، التى تحجب ضوء الشمس عن الوعى الأوروبى ، فى مقابل صرامة هيجل وتصوراته التى يصفها هيجل - نتيجة لصعوبتها - بأنها كالحجارة ، وهذا نص مضاد ، يسخر من الطابع الشمولى المذهبى الذى لا يترك مساحة للتفكير الحداثى) . ولذلك فعلى الناقد أن يقوم بتحرير ممارسة الحواس من التصورات المسبقة ، ليصبح النقد ابداعاً داخل النص ، وليس استنطقه بما هو خارجى عنه ..

وهناك سؤال يطرح نفسه : كيف يمكن أن نتحدث عن الحداثة فى الابداع العربى بدون ذكر اسم مبدع عربى واحد ؟ .. هذا لا يعنى أنه ليس لدينا مبدعون حداثيون ، وإنما لأن وصف عمل فنى ما بالحداثة ، هو اسقاط خارجى ، يجعل لبعض النصوص سلطة ما على النصوص الأخرى ، فالحداثة نوع من الهوية ليست محددة ، وإنما هى عملية خلق داخلى ، تنزع نفسها عن الأطر الجاهزة ، لأنها ممارسة حية .. وقد حاولت أن أتعامل مع بعض النصوص من خلال عملية الخلق الداخلى ، فلا توجد المسافة - فى النقد الحداثى - بين القراءة والنص ، وإنما يتم إعادة التركيب وفق علاقات خاصة ، لكن ما يشغلنا ليس المبدعين ، العرب ، لأنه لا تزال الابداعية هامشية ، ولم تكتسب مشروعيتها فى التواجد فى الواقع ، فلا تزال أجهزة الاتصال تفرض وصايتها على الجماهير ، وتري فى المبدعين بشراً يجلبون القلق ،

والتوتر ، وليس لهم المردود المادى للمشروعات التبادلية فى السوق ، فى حين يوظف الابداع الانسان ، ائمن وأغلى الموارد فى العالم العربى . . . ولا نزال نكتب فى هامش صوري ، تتيحه صيغة التنوع ، ولكن ، حتى رموزنا الثقافية فى العالم العربى تهرب من الاسئلة الصعبة ، وتبعد عن الملق الثقافي ، تتحدث عما يثيره غبار الحياة الثقافية من موضوعات خفيفة . أما اشارة الاسئلة ، وتسمية الاشياء بأسمائها فتجلب المشاكل ، والحصار بأشكاله المتعددة ، فى عصر نحن أفراد العاديين لبنا شهداءه لنسكى على قيم ما ، وإنما ما نقوله ليس هو الحقيقة ، وليس هو أيضا الحقيقة ، لأن الحقيقة تكتمل بالآخر الذى يتعارض معنا فى كل شيء . . . فهل الكتابة يمكن أن تصبح عملية تخلق للهوية ؟ ، وهل يمكن أن نفهم أن الاختلاف مع « بس » أو « ص » من المبدعين العرب الذين يمثلون رموزنا الثقافية هو اختلاف يؤكد وجود الآخر ولا ينفيه ؟ . فكثير من الكتابات هى رد فعل لما هو كائن ، وقليلة تلك الأعمال التى تمتلك القدرة على المبادرة والخلق ، لا تخشى من الخطأ ، لأنه مادما نعيش فلابد من أن نصيب ونخطئ . .

وهذه الرؤية الازدواجية فى ادراك الحدائث ، فى النقد والابداع ، تبين أن هنالك قيما تواصلية لا تزال تؤثر فى فهمنا للحدائث ، وهى النزوع الى صياغة كلية لتسق مفاهيمى عن الحدائث . . . فتلا تزال الهوية واسعة بين الخطاب النظرى للحدائث العربية ، وبين ممارساتها الكتابية فى الأعمال الابداعية . الخطاب النظرى يسعى لادخيل اللامالوف فى سياق متسق ، والابداع يسعى الى لغة جديدة فى التعبير عن اللامالوف ، وهذا يعكس تقدم الابداع وخطابه الجمالى عن الخطاب النظرى ، وهذا يرجع الى أن الخطاب الثقافى لا يزال يفهم النص منتج الدلالة بغير اقامة علاقات متداخلة بين النص وكافة الاشكال الثقافية . .

ينبغى للنقد لدينا أن يتحول الى نقد ثقافى ، يطرح أسئلة

تتجادل مع مختلف العلوم الإنسانية ، فلا مكان للخطاب التقليدي في النقد ، ولا مجال للخطاب الفلسفى الذى يتعامل مع التصورات مجسب ، ويعقل البعد الجمالى ، والاجتماعى ، والنفسى ، والتاريخى .

ان الفلسفة المعاصرة تطرح الاسئلة من خلال انفتاحها على الاثقى الجمالى والبيولوجى والاجتماعى للانسان ، وهى تعيد فهم العصر من خلال التقنية والمعلومات والاتصال ، وتصل بها الى ضياغة لا تفصل بين الجمالى والمتخيل والمفاهيمى ..

هناذا اصير الخطابات النقدى على التجزئة والتفتت ، فهو لا يخلق مساحة مشروعة يتحرك من خلالها ، وانما يكرر ما سبق ، فى منغطف تاريخى يطمر المكرر والمجانى ، ويدعو للنقد الابداعى الذى يعيد انتاج النص وثق علاقات جديدة ..

- موقف أدورنو من مفهوم الحداثة :

ارتبط نقد أدورنو لمفهوم الحداثة فى الانتاج الفنى ، بنقده للحداثة فى مفهومها التكنولوجى والاجتماعى والسياسى ، والذى جاء فى اطار نقده لمرحلة المجتمع الصناعى المتقدم ، حيث قام بتحليل ونقد التقدم التكنولوجى بوصفه تعبيراً عن نموذج الحداثة ، فالتكنولوجيا - لا تزال - أداة لترسيخ صورة المجتمع الاستهلاكى ، والفن والأدب اللذين كان لهما فى القرن التاسع عشر طابعاً فردياً ، وكانا يتوجهان للفرد ذاته ، قد تم ادماجهما فى القرن العشرين - بفضل التكنولوجيا - بالاتصال الجماهيرى ، بما يسميه أدورنو صناعة الثقافة . ولم يعد العمل الفنى يتميز بتفرده الاصيل ، وانما بقدرته على العرض ، التى تمكن من استخدامه فى الاعلان والتصوير والسينما ، وقد اختلف أدورنو مع بنيامين فى تفسيره لعلاقة الفن بالتكنولوجيا ، فبنيامين يرى فى التكنولوجيا أداة لتحويل الفن كحدث جماعى ، وحتى يتخلص من آليات السوق ، وبحيث

تتمكن أجهزة الاعلام من القيام بدور نقدي هام بتحريك النوعى
الانسانى لتغيير المجتمع وتطويره ، فالفن قد تنازل عن العبق
او التفرد لصالح قيمة العرض التى تسمح بالاتصال والتقارب
بين الفن والجمهور ، وبالتالي يكشف فى قيمة العرض (قيمة
الاتصال) عن الصفة الديمقراطية والنقدية للفن المعاصر ، ولاسيما
الفيلم السينمائى ، الذى يمكن أن يمارس النقد والديمقراطية على
نطاق جماهيرى واسع ، بدلا من تلك الفنون التى تعتمد على التأمل
الفردى الهادئ . ولكن أدورنو لفت الانتباه الى العلاقة الوثيقة
بين العرض ، وقانون السوق ، ولذلك يقول أدورنو فى النظرية
الجمالية :

« أن قيمة العرض التى يجب هنا أن تحل محل
القيمة العبادية ، التى تضافى على الفن قيمة مقدسة ،
هى صورة لعملية التبادل . والفن الذى لا يستطيع أن
يتخلص من قيمة العرض يقدم عملية التبادل ، مثله
مثل مقولات الواقعية الاشتراكية التى تتكيف مع الوضع
القائم للصناعة الثقافية » (١) .

وإن قيمة العرض التى يتيحها استخدام التكنولوجيا فى الفن ،
فيتم عرض الأعمال الفنية على قطاع كبير من الجمهور ، بدلا
من أن كانت مقتصرة على عدد محدود من الأفراد ، هى تعبير عن
قانون السوق ، بينما يعتبرها بنيامين قيمة نقدية وديمقراطية .

وقد حلل أدورنو علاقة الفن بالتكنولوجيا ، التى حادت بالفن
عن طريقه التحررى ، فقد أصبحت الفنون خاضعة لنوع من
التقنية اللامرئية والمتعلقة بالجهاز الرسمى العام ، واتجاهه فى
خدمة طبقة معينة لها وضع خاص فى سلم التراتب السلطوى ،
ففى مجال الموسيقى - على سبيل المثال - لأن هذا يتسحب على
الفنون بمختلف فروعها أيضا يرى أدورنو بأن الأشكال التى يتم

إعادة انتاج الموسيقى من خلالها ، هي أشكال مرتبطة بالخدمات الاجتماعية التي تؤديها السلطة ، ولهذا تبقى هذه الأعمال الفنية مقصورة على طبقة معينة ، فمثلا الأعمال التي تقدم من خلال « الأوبرا » ، هي مقصورة على الطبقة التي تستطيع أن تدفع مالا ، مقابل التمتع بهذا الفن ، ولهذا لم يعد الفن له الطابع الاستقلالي ، وإنما سلعة منتجة لها اطار يتحدد وفق نمط الانتاج وعلاقات الانتاج التي تتشكل بصورة جبرية داخل المجتمع . ولهذا أخذ أدورنو وموقفه ضد أشكال الحداثة التي ترتبط بالمعطيات التكنولوجية الأكثر تقدما ، ووقف الى جانب الحداثة التي تنتقد التكنولوجيا ، وهذا يعنى أن هنالك أكثر من شكل للحداثة ، لأنها مفهوم عام يضم عدة أشكال متصارعة ، على عكس ما هو سائد لدينا من القول بأنها مفهوم واحد ، بينما هي ليست كذلك ، لأن هنالك حداثة تتفق مع التكنولوجيا ، وحداثة تقف ضدها ، وهى التي ترفض الانضمام تحت لواء المجالات الثقافية التي ينتجها النمط الاستهلاكي في المجتمع المعاصر . ويرى أدورنو أن التعبير الفني لابد ان يتعالى ويتفوق على التكنولوجيا في أعماق حالاتها تطورا وهيمنة .

والحداثة بهذا المعنى لدى أدورنو تعنى ألا نجعل من المقيم التبادلية للسلع هي المعيار الذي تحكم به على الأشياء ، وبالتالي فإن الحداثة بهذا المعنى تكون إرادة إعادة اكتشاف لكل شيء ، وينتهى أدورنو هذه الإرادة ، بقوة المقاومة الجمالية أو الفنية ، وتتجسد هذه الحداثة التي يتحمس لها أدورنو في الفنون التي تحدث صدمة لدى المتلقي ، فكما يتلقى الشاعر في الزحام صدمة واقعية ، فإن الصدمة الأسلوبية في العمل الفني تؤدي الى هدم التمييز الذي كان يميز من سمات الفن التقليدي ، ويختزل المسافة الجمالية التي كانت موجودة بين المتلقي والعمل الفني . لكن ماذا يعنى أدورنو بالصدمة الجمالية ، وكيف يمكن لعمل فني ما أن يحققها ؟

ويرى أدورنو أن الفنان يمكن أن يحقق هذا حين يتجه للموضوعات التي يستبعد بها الفن التقليدي ، مثل وصف التشتت في المدينة الكبيرة ، حين يتوهم الفرد بين الأدوات والأشياء والشوارع ، ويصبح حضورها أكثر كثيفا من حضور الإنسان ، ويحقق الفنان هذا أيضا من خلال بناء فني صعب لا يمنح دلالاته بسهولة ، وإنما يمنح إحساسا بحالة ما ، يصعب توصيفها ، من خلال شفرات أدبية متعارضة ، ويولد هذا الجمع بين المفردات اللغوية المتعارضة ظاهريا صدمة لدى القارئ الذي اعتاد على الشفرات المقتننة ، ويؤدي هذا إلى تحطيم الهالة التي تحيط بالعمل الفني ، وتخلق مسافة وتميزا أسلوبيين ، ويمكن اعتبار عمل يوري لوتمان في دراسته عن بنية النص الفني مكتملة لوجهة نظرا أدورنو لأنها تعرف النص بأنه خليط من الشفرات والمعاجم المتعارضة . وهذا التجديد في التيمات ، يصاحبه تجديد معجمي ، حيث يستخدم الفنان كلمات شائعة يرى الاتجاه التقليدي أنها مبتذلة ويستبعد استخدامها في النص الفني ، هذا بالإضافة إلى رفض الموضوعات التقليدية ، أو البناء التقليدي ، الذي يؤكد الوضع القائم ، ولهذا يغيب التجانس ليحل محله التشتت كقيمة جمالية .

ويرى أدورنو أن آليات السوق تميل إلى تدمير العناصر المميزة للعمل الفني ولثقافته عن طريق فصل المنتجات الثقافية عن سياقها الأصلي ، لأنه في ضوء آليات التبادل في السوق السلعي ، فإن كل شيء يكون قابلا للمقارنة على مستوى السلعة ، فاللوحات يمكن نسخها وبيعها على نطاق واسع ، ليس لمصلحة الفن ، ولكن لترسيخ « الاقتناء » كقيمة يحرص عليها المجتمع السلعي لكي يروج منتجاته ويخلق هذا كله سوقا كرنفاليا للفن ، فيضبح الفنان مطالبا بانتاج هذه العناصر الذي تتكون منها الخيانة المعاصرة ، من خلال اللغة ، فالصدمة التي يظالب بها أدورنو

لا تتحقق الا على مستوى اللغة من أجل تعريف المعالم الدلالية للحياة المعاصرة ، وبحيث يسعى الفنان لظهور التعارضات الدلالية الأساسية لهذا العالم الذى نعيش فيه ، ولتوضيح الشفرة غير المتجانسة . ويدفعو أدورنو الى تجاوز هذا لدى الناقد فى اكتشاف الوضع الاجتماعى اللغوى ، فلا يكفى استخراج مفردات لغوية لنص ما ، وإنما وصف عمليات التحويل الدلالية للغة فى عصر معين ، وهذا ما يمكن أن يؤسس علم اجتماع النص .

لقد وقف أدورنو فى صف الحداثة بصفة مطلقة سواء تلك التى تمثلت فى الموسيقى الجديدة - ذات الاثنى عشرة نغمة عند سوينبرج - أو فى الشعر عند بول سيلان ، أو فى المسرح عند بيكيت ، فالحداثة عنده هى التعبير الأصيل عن الواقع الاجتماعى المزق ، وهى السبيل لمقاومة هذا الواقع بالتطرف فى اللاعقلانية للتغلب على عقلانية الواقع الفاسدة ، فلا بد للشاعر أن يكتب وهو ممتلىء بالواقع التاريخى ، وأن يبحث عن الكلمات التى يتراوح فيها العذاب والحلم ، ولا بد أن يغوص فى ذاتيته ليتمكن من تجاوز هذه الذاتية ، ويشترك مشاركة موضوعية فى لغة المجموع الانسانى الذى لم يتشوه بعد (٢) .

ب- محاولة لقراءة نقدية لفكر أدورنو الجمالى :

إذا كان جوهر مدرسة فرانكفورت هو النقد بمفهومه الشامل ، بمعنى نقد الانسان ، والمجتمع والثقافة ، والانظمة السياسية ، والفكر الانسانى ، فإن هناك نقد يمكن أن يوجه للنظرية النقدية ، إنها قدمت تحليلا نقديا لعصرنا الحاضر ، دون أن تتطرق الى المستقبل ، وتقديم تصور له ، باستثناء الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت ويمثله هابرماس حيث قدم صيغا لمعالجة بعض المشكلات

التي تعترض المجتمع المعاصر ، بينما نجد أدورنو ، لم يتجاوز نقد الماضى والحاضر ، ومن ثم فإن فلسفته تفتقر للحديث عن المستقبل ، وهذا ما قد اعترف به هوركهايمر حين اعترف بأن النظرية النقدية لم تتجاوز نقد « العقل الاداتى » أو « العقلانية التقنية » ، أى قدمت نقدا للتفكير ذى البعد الواحد ، وهذا ما قيد يساهم بـ فيما بعد - فى ظهور اتجاهات فلسفية لما بعد الحداثة ، تتجاوز النقد لاكتشاف أفق آخر للتفكير الانسانى .

وقد جمع الدكتور عيذ الغفار مكاوى فى دراسته عن « النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت » (٣) كثير من نقاط النقد التى يمكن أن توجه للنظرية النقدية. وأبرز هذه النقاط « أنها لم تستطع أن تقدم أبنية منهجية أو نفسية محكمة ، ولذلك بقيت فلسفة حرة وفتيوحة ، تعتمد على حدوسهم الثاقبة أكثر مما تعتمد على التطوير التصورى الصارم للأفكار » (٤) .

وقد اعترف أدورنو بأن فلسفته عبارة عن محاولات لتغيير الواقع ، وقد فشلت هذه المحاولات ، لأن العقل قد هزم أمام السلطة التى استغلت العقل الانسانى ، وأبعدته عن دوره الحقيقى ليتحول الى أداة لتحقيق المصالح ، ويشعرنا أدورنو « بهرارة الخذلان أمام الواقع » ، وتحول الى هزيمة للعقل بعد أن فشلت محاولات تغيير ، وربما يرجع السبب فى ذلك الى قصور التفسير الذى وعد بالتغيير العملى « (٥) . فالمجتمع الانسانى يستقر بلا عقلانية تعوق العقل عن أداء دوره فى نقد الواقع وتطويره ، ولذلك فإن لجوئه الى ميدان الفن والنظرية الجمالية كان عن قناعة كاملة بعدم إمكانية الحلم الا من خلال الفن ، لأنه الملجأ الأخير لانسان هذا العصر .

وإذا نظرنا الى جماليات أدورنو فعلىنا أن نساءل :

هل يمكن القول بأن جماليات أدورنو هى جماليات هيجلية ؟

لا يبغي هذا التساؤل التوحيد بين أدورنو وهيجل على نحو متطابق تماما ، ولكن فريد من هذا التساؤل أن نبين أن كثير من أفكار أدورنو تنتمي الى هيجل ، ولا سيما الوظيفة المعرفية للفن ، واستخدامه للمنهج الهيجلي في تناول قضايا الاستطيقا على ضوء ما هو متاح من دراسات ، لم تكن متاحة في عصر هيجل ، لا سيما دراسات علم الاجتماع وعلم النفس ، وقد اعترف أدورنو في أكثر من موضع من كتابه جدل السلب Negative Dialectics بأن منهج هيجل أكثر جدلية مما يتصور هيجل نفسه ، بمعنى أنه يحاول الاستفادة من المنهج الجدلي أكثر مما استفاد منه هيجل نفسه ، ولهذا لا يمكن فهم جماليات أدورنو دون فهم فلسفة هيجل الجمالية ، التي تركز على أن الحقيقة تكمن في الكلية التي تتحدد بشكل عيني في علاقات متبادلة بين الأجزاء ، ولكن هذه الكلية ليست إلا الجوهر الذي يتحقق في الضرورة ، أي الجوهر الذي يختفي وراء الظواهر ، ومهمة العمل الفني هي أن يظهر الجوهر خلف الظواهر ، فالفن يكشف عن الطابع الوهمي للواقع اليومي ، ويقتدم الفن مظاهر حسية تمتلك حقيقة اسمى ووجودا أكثر صدقا ، والفن لديه ينتمي لجال آخر غير التفكير الفلسفي ، لأن الجمال الفني يخاطب الحواس ، والاحساس ، والحدس ، والخيال ، وهذا ما حاول أدورنو أن يبرزه من خلال تحليله الجمالي ، وهذا التأثير الهيجلي يتضح لنا في الدراسات الثلاثة التي قام بها أدورنو عن هيجل ، بالإضافة الى علاقته بجورج لوكاتش ، الذي يعترف بهيجليته ، دون مواربة ، بل ويستخدم نفس المصطلحات الهيجلية مثل جوهر ، وكلية ، وخصوصية الموضع الفردي ، والذي اثر ليس على أدورنو فحسب ، وانما على معظم مفكرى مدرسة فرانكفورت ، لكن الفرق بين أدورنو ولوكاتش أن الاول استخدم المنهج الهيجلي في تأسيس النقد الاجتماعي في كل مظهره ، بينما سعى الثاني الى تأسيس نظرية للادب ، هي نظرية الانعكاس الادبي ، التي تحاول أن تستخدم التفسير الدلالي لآليات الشكل الفني بوصفها تجسيدا لعناصر البناء الاجتماعي وتبادلاته .

ومن الواضح تجاوز أدورنو للطابع المعيارى ، لأن منهجه يتأسس على نقد المجتمع الاشتراكى والراسمالى على السواء ، بينما تجدد فى جماليات لوكاتش هذا الطابع المعيارى ، الذى يختزل مهام الأدب الى مهام الفكر المفهومى ، ولهذا فإن أدورنو طبق منهج جدل السلب على هيغل ذاته ، فقدم نقدا لجماليات هيغل ، كما رد على جورج لوكاتش حول إمكانية اختزال الفن الى فكر مفاهيمى ذات طابع فلسفى ، أو علمى ، ففى رأيه أنه من المستحيل التوصل الى معادلات مفهومية لإنتاج أدبى ما ، وهو يختلف تماما مع جولدمان فيما يزعمه من أن لكل نص أدبى ، نظام مفاهيمى يمكن اكتشاف رؤية العالم من خلاله .

ويمكن القول بأن رؤية أدورنو الجمالية رغم انطلاقها من جماليات هيغل التى تعتمد على الفكر التأملى ، إلا أنه قد انقلب ضد هيغل فى كثير من المواقف ، فهو يرفض مثلا اعتبار النص الأدبى كلا متجانسا ، وتعبيرا عن رؤية العالم على النحو الذى ذهب إليه لوتسيان جولدمان ، أو تعبيرا عن ايديولوجية ما .

إن جماليات أدورنو تسعى الى تأسيس علم اجتماع النص ، وقد قدم الانسجام الجمالية لذلك ، وبين الأبعاد الفلسفية التى يقوم عليها استقلال الفن عن المجتمع ، لكنه لم يترجم منهجه الى أدوات إجرائية يمكن استخدامها فى تحليل النصوص ، فبعض تفسيرات أدورنو يغلب عليها الطابع الانطباعى الذاتى ، وذلك مثل تفسيره لمسرحية نهاية الخفل لبيكيت ، وتأييده للشعر الغامض ، وما قدمه ببقى كتاويل وتفسير وليس منهجا لتوصيف الأعمال الفنية ، وهذه التحليلات التى يقدمها أدورنو لا تراعى بقدر كاف البنية الدلالية الشاملة للنص ..

ويمكن أيضا لفت الانتباه الى نقطتى ضعف فى نظرية أدورنو الجمالية :

أولهما : تحمس أدورنو للفن الغامض كنقيد للمجتمع ، بينما هو في حقيقة الأمر نتاج لمجتمع السوق ، أو رد فعل له ، وثانيتهما : أن نظرية أدورنو الجمالية تهمل نشأة الفن بشكل عام ، ويعتبر السؤال عن نشأة الفن واضلوه هو سؤال مزيف ، ولنعكس هذا في دراسته للنص الأدبي فأهميل نشأة النص الأدبي في اللغة بوصفه ممارسة اجتماعية .

أن تحمس أدورنو لبعض النصوص الأدبية ، لم يكن نابعا من النزعة الجمالية بشكل كامل ، وإنما نابعا مع تعاطفه الميضي مع هذه النصوص التي تتميز عن النصوص السائدة ، وهذا يتسق مع فرضية التمايز في نظريته الجمالية ، بالإضافة لأن هذه النصوص ترفض التماثل مع أي من القوى السياسية المتواجدة ، فهذا التعاطف هو نتيجة لأنه وجد فيها الملجأ الأخير للرفض الاجتماعي لثقافة السوق السلي .

ويتنوع أدورنو بالتوحيد والمطابقة بين الوعي النقدي الذي يجسده النقد الاجتماعي الذي تتبناه النظرية النقدية مع وعي الفن ، وبخاصة مع « الفن الغامض » ، أو « فن الطليعة » الذي يتمثل في أعمال فيرانز كافكا وصموئيل بيكيت ، وفي هذا الشأن بيان وجهة نظره يختلف جذريا مع الطليعيين (السورياليين أو المستقبليين) الذين كان يسعى بفنهم إلى تجميل الواقع المعاشي ، مهما كان سيئا ، وليس رفضه أو نفيه كما يسعى أدورنو لتأكيده وهذا التماثل الذي يقدمه أدورنو لا يفرض نفسه بالضرورة ، فبعض أعمال الفن لا تنقد الواقع ، وإنما تسعى لتصوير يوتوبى له .

وهناك مشكلة أخرى ملازمة لجماليات أدورنو تظهر في فكرة عدم الاتصال ، فهل يعنى هذا أن العمل الفني الذي لا يمكن فهمه ، أو التواصل معه هو العمل الفني الأصيل ؟ ليس هذا ، يفتح بابا لدخول أعمال غير فنية إلى مجال الفن ، لاسيما أن تفسير

أدورنو للنص الأدبي بوصفه وحدة قائمة بذاتها ، مثل الموناد
Monad الذي نادى به ليبنتز ، والعمل الفني بهذا المعنى
هو عالم مغلق لا يمكن تفسيره في ضوء نشأته .

ويبري أجيد الباحثين - وهو بيير زيمبا في دراسته عن النقد
الاجتماعي - أن المدخل الأدورني - في علم الجمال غير موضوعي ،
بالمعنى الفيبري للمصطلح ، لأنه يعتمد على المدخل الفلسفي
والإحكام الجمالية في تحليل العمل الأدبي ، وبالتالي ينطلق من
موقف قيمي ، وليس من موقف موضوعي ، وهو موقف يتضمن تحيزاً
نظرياً وسياسياً على حد سواء ، فهو يتحيز ضد السلطات
المقائمة ، ويبري زيمبا أن المقولات الأساسية لنظرية أدورنو الجمالية
مثل النفي والتمايز يمكن ربطها بالفردية الليبرالية لجزء من المثقفين
الألمان الذين ينظرون بأسلوب نقدي للأصول الاجتماعية والتاريخية
لفكرهم نفسه ، ومع نقد الفردية الليبرالية ، ودورها في ظهور
الفاشية ، فإن أدورنو وهوركهايمر ولو فنتال سعوا إلى انقاذ
الاستقلال النقدي للفرد ، ولهذا فإن دراسة أدورنو حول
بيكيت هي نتيجة لسقوط الفردية الأوروبية (٦) .

وهناك نقد آخر يمكن أن يوجه لأدورنو يتمثل في تجاهله
لعملية التناص ودورها في نشأة العمل الفني ، فالنص الأدبي
مرتبط في نشأته بنصوص أخرى سبقته ، وعلى الرغم من استحالة
اختزال النص الأدبي إلى النشأة فقط ، إلا أنه لا يمكن تفسيره
مستقلاً عنها ، لأن النصوص هي وقائع اجتماعية وإيديولوجية ، بقدر
ما هي ردود فعل لنصوص أخرى منطوقة أو مكتوبة تجسد مشاكل
ومصالح جماعية . فأدورنو يرى في الأعمال الفنية وحدة مغلقة ،
« أنها عمياء وتمثل على الرغم من ذلك في انغلاقها على ما هو
متواجد بالخارج » (٧) ، ويمكن هنا أن نتساءل كيف يمكن لنص
ما أن يكون نفيًا للواقع ، ونقداً له ، إذا لم يدر حواراً مع
نصوص أخرى ، كعملية تسبق عملية الكتابة النهائية ؟ ويبقى

النص لدى أدورنو هو كل متعارض ، ومتناقض ، والضرورة هي مفتاح التحقق للعمل الفني .

- أدورنو والاستطيقا المعاصرة :

إذا أردنا أن نحدد موقع أدورنو من اتجاهات الاستطيقا المعاصرة ، فإنه تتبع أهمية استطيقا أدورنو من اهتمامه بالبناء الداخلي للأعمال الفنية ، مما جعله قريباً من الاستطيقا المعاصرة ، التي تريد أن تتحول إلى علم قائم بذاته ، بدلاً من تبعيته للتأويلات المسبقة ، وقد تأثر أدورنو في هذا بالاستطيقا الفينومينولوجية .

وقد ناقش أدورنو في كتاباته معظم الأسئلة والقضايا المطروحة في الاستطيقا المعاصرة ، وأدار حواراً مع الاتجاهات المختلفة مثل البنيوية التكوينية لدى لوسيان جولدمان ، والواقعية النقدية لدى جورج لوكاتش ، والفن وعلاقته بالتكنولوجيا لدى والتر بنيامين ، والاستطيقا الفينومينولوجيا ، واستطيقا ماكس فيسر ، وغيرها من الاتجاهات المعاصرة . مما قد ساهم في نشأة ما يسمى علم اجتماع النص ، وجماليات التلقي ، وعمق كثير من المفاهيم المستخدمة حول علاقة الفن والمجتمع والثقافة المعاصرة . صحيح أن محاولته انجمالية تابعة لنظرية الفلسفية في الجدل السلبى ، إلا أنه أكد على استقلالية الفن ، والعمل الفني ، واستمد من هذه الاستقلالية تفسيراته للفن ، ووضعها في المجتمع المعاصر .

هوامش الخاتمة :

1 - Adorno : Aesthetics Theory, P, 66 .

٢ - د. عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت ،
تمهيد وتعقيب نقدي . حوليات كلية الآداب . الكويت .
١٩٩٣ ، ص ٣٨ .

٣ - المرجع السابق : ص ٣٥ .

٤ - المرجع السابق : ص ٣٦ .

٥ - Adorno : Op, Cit : P, 68 .

٦ - عبر زيماء عن رأيه في كتابات أدورنو ، وحاول تفسيرها
في ضوء السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي في دراسته
عن النظرية النقدية .. وأبرز هذا في كتابه عن النقد
الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي : ترجمة عايدة
لطفى ، مراجعة د. أمينة رشيد ، د. سيد البحراوي .
دار الفكر القاهرة ، ١٩٩١ ، ص ٩٣ .

7 - Adorno : Op, Cit : P, 239 .

ترجمة لنصوص أدورنو
من كتاب « نظرية الاستطيقا »

هذه ترجمة لبعض نصوص أدورنو من كتابه « نظرية الاستطيقا » وقد الحقها بالكتاب ، لكى نعطي نموذجا لكتابات أدورنو ، وطريقته في معالجة القضايا التي يعرض لها . ويرجع السبب في اختياري لهذه النصوص هو تحديد آراء أدورنو في بعض القضايا الجمالية والفلسفية ، وترجمة بعض أجزاء هذا الكتاب الذي لم يسبق ترجمته الى اللغة العربية .

وقد نشرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب : نظرية علم الجمال أو نظرية الاستطيقا *Asthetische Theorie* في نصه الألماني عام ١٩٧٠ ، وصدر عن دار نشر المانية هي :
Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main .

وقد تم ترجمة النص الى اللغة الانجليزية عن الطبعة الثانية من النص الألماني التي صدرت عام ١٩٧٢ ، ونشرت الترجمة الانجليزية في عام ١٩٨٤ ، عن دار نشر Routledge & Kegan Paul في لندن ، وقام بالترجمة س. لينهاردت C. Lenhardt وقام بتحرير النص كل من : جرتيل أدورنو ورولف تيدمان Gretel Adorno وتقع الترجمة الانجليزية في خمسمائة وست وعشرين صفحة .

ترجمة ص ٥٠ - ٥٣

هذا التصنيع أساسى لتقدم حياة الانسان اما في الوقت الحالى فان أهمية التصنيع تتعلق بالتجديد وهذا لا يعنى أن ننكر أنه حدث تغير في الفنون الحديثة للمنتجات الصناعية نفسها خاصة في المئة سنة الأخيرة حيث أصبح التقدم الصناعى أكثر تعقيدا .

وتأتى أهمية التجديد في التصنيع جزئيا من العالم الخارجى

فالتقدم الصناعى الهائل من الناحية التكنولوجية والتنظيمية لا يتقيد بميدانه الخاص فقط ولكن بدلا من ذلك يجب أن نفهم جيدا بواسطة المجتمع لتغيير أشكال الحياة خاصة مجال الخبرات العملية التى ترفض ما اصطلح عليه من الوجود القديم وهو الظن بأن الخبرة عبارة عن التحفظ ببعض المعلومات من جهة القائم على العمل والفن فى الحقيقة يعد شيئا حديثا عندما يمتلك القدرة على فهم نتائج التصنيع تحت الخطوط المعريضة للانتاج مع اتباع جانب الخبرة الخاص فى نفس الوقت. موضحا الانطباعات فى أزمة الخبرة وهذا يأتى بوضع خلفية بمقدرات الانتاج فالفن الحديث لا يجب أن ينكر ما هو حديث عن الخبرة والتصنيع . وهذه الخلفية الموضوعية فى الفيلسوف صورة مسبقة لما سيكون عليه الانتاج . والتحديث فى الفن ليس فقط فهم روح العصر فهما خاويا أو الوصول الى أحدث مستوى لقوة الانتاج الصناعى ولكن الفن الحديث مصمم من جهتين . أولا : الوجهة الاجتماعية وهو البديل لعلاقات الانتاج . وثانيا : من الوجهة الذاتية وهى تعنى محاولة الوصول للكمال والانتشار بطرق متعددة ويتم القول أن الفن الحديث هو بديل لروح العصر أكثر منه الموافقة على روح العصر اليوم هو ضرورة من متعاملين والمنتجين والمسؤولين فى الفن لكى يسدوا جيادا فى صورة تماثل ما كان متعارف عليه ولهذا السبب فلا يستطيع الكثيرون فهمه . فلا يوجد مكان يمكن أن نشم فيه رائحة الفن من الوجهة التاريخية أكثر جوانب التصميم فى الفن الحديث ويجب أن نعرف الآن بصيرة طبيعية أن الإشارة الى الانتاج المادى ليس مجرد عمل عقلى عاوى ولكنه يتلامس مع شئ أساسى جدا . والأعمال الهامة للفن تبغى تنظيم كل شئ معبوق ولكنها تفتشل فى الوصول الى المستوى الحضارى والسبب فى أن المتعلمين جيدا يفلتون على أنفسهم بعيدا عن الفن المتطور سريعا هو أغضبهم أن يشاهدوا التركيبات لقائم الفن التقليدى منفذا بقوى التاريخ المثالة للحدثة والنظرة الضيقة تجعلنا نعتقد أن الفن الحديث عرضه للمسألة عندما يتمادى ولكن عكس هذه النظرة هو الصواب . ان الفن الحديث يصبح

موضوع المسألة عندما لا يتمادى وخاصة عندما يفتقد تلاجم
العوامل التركيبية فبدأ في الانحدار فلو وجدت فرصة على الإطلاق
للأعمال الفنية لتستمر بعد وقت ابتكارهم فهذه الفرصة هي
الاعظم لهؤلاء الذين يحتاجون الى الإشارة ولكنها فرصة ضيقة
جدا لأولئك الذين يتمسكون بالماضى بشدة وهذا التبديل والتحديث
يحتفظ بذاته تحت اسم « تحديث الحداثة » وهذا غير مقبول
في عيون العامة الذين لا يقبلون الجديد بسهولة .

التطور الفني والنقد .

كبدل للتصنيع وفكرة التطور الطبيعية الذاتية للفن فإن
الاستثناء المادى للتحديث يتطلب انضباط واعى للوسائل الفنية
وصورة أخرى للانتاج الفني بالاشتراك مع الانتاج المادى وهناك
حاجة ماسة الى الوصول للعلاقات النهائية المادية للفن بهذا
ليس مجالا للتجدي والتسابق العلمى للتحديث الفني في العيالم
الصناعى .

ان التحديث والتقليد شيئين مختلفين تماما فالتطور الحديث
يطلب التصميم النهائي للوسائل الفنية داخليا وفي وسائل الانتاج
لدى تستطيع أن تحقق مالا تستطيع تحقيقه الوسائل التقليدية بالإضافة
الى أن الفن من الناحية التكنولوجية هو عبارة عن اتجاه تسميى
أكثر منه مجرد تعبير فنى وفي نفس الوقت فإن التحديث الصناعى
يحاول أن يصفى الجوانب التقليدية فيبتدئ أنه متفقدنا في نفس
الاجزاء فالفن الحديث يجب أن يكون خلق الاعمال في زمن
محدد بطريقة محددة . والتحديث يتجاهل هذه النقاط المهمة
في طيات النقاط التقليدية التى تكاد أن تكون قد فقدت قوتها
والتصنيع الحديث يتحمل امانة المسؤولية الكاملة حين يجرى خلف
كميل ما هو حديث والعذر المقدم هنا هو عذر غير أمين لأن
التحديث لا يغنى رفض المساعدات لتحقيق العمل والهدف للوصول
الى هذا الطريق هو في الواقع مستحدث جدا ..

ومن وجهة نظر المتطلع المركزى للتحديث فان مشكلة الفن هو ان يحفظ مسافة بين طبقات المجتمع في تقدمه وبين المستويات المختلفة للقوة الانتاجية وهذا يتطلب وعياً خاصاً ، فالأعمال الفنية بكل مكوناتها الخاصة لا تستطيع في الحقيقة أن تمدنا بالتطبيق اللازم في الحقيقة الاجتماعية . وهنا يتدخل التقليد كحاسة لازمة من انتاج الفن . فكل علامة فنية متروكة على العمل الفنى تطبع بصماتها على المادة وعلى التكنيك . وايجاد هذه البصمات هو من عمل الفن الحديث أكثر من مجرد التخمين انه العنصر النقدي الذي يضمن تصفية الفن ، أن البصمات على المادة وعلى التكنيك هي الأساس لبدايات التصميمات الجديدة للانتاج وهي الخطوط التي تؤكد فشل الخلق الفنى السابق وبالعمل طبقاً لهذه القواعد فان الأعمال الجديدة تكون بديلاً للأعمال المتروكة من قبل وهذا ما فهمه الباحثون التاريخيون الذين تحدثوا عن المشاكل الفنية للأجيال التي تعد بالنسبة لهم ليس فقط سلسلة من التغيرات طبقاً لقواعد انفعالية فعالة ولا هي سلسلة من التغيرات لثوابل موضوعية ولكنها تعد كما رمزت اليها المأساة اليونانية والتي توضح الاحتياج للنقد الثقافى التقليدى . فالحق الواضح للأعمال الفنية هو جزء مؤكد للنقد الفنى لا بصورة مرضية وهذا هو السبب ان كل منهم ينتقد الآخر بين الأعمال الأخرى والعلاقة بينهم لا تقوم على أن أحدهم أساس للآخر ولكن على العلاقة النقدية بينهم فيمكن أن نجد أحد الأعمال الفنية بمثابة البعد النظرى للعمل الآخر وهذه الوحدة التاريخية للفن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتصميم الذاتى للأعمال الفنية . وبهذه الطريقة فقط يستطيع الفن أن يفي بوعدده من جهة إعادة التشكيل ونحن نستطيع أن نكون فكرة تقريرية عن طبيعة هذه الوحدة الفنية عندما ننظر الى أسلوب الفنانين بالطريقة التى ينظرون هم بها الى انفسهم من خلال مجالاتهم وحين يربطون بين الأعمال المختلفة بصورة خاصة بطريقة مجمعة أكثر من نظرتهم الى الانتاج بصورة فردية ذاتية .

مصادر الدراسة (*) :

(١) كتابات تيسودور أدورنو :

- 1 - T, W, Adorno, Negative Dialectics, (London : Routledge & Kegan Paul, 1973) .
- 2 T, W, Adorno and Max Horkheimer : Dialectic of Enlightenment (New York : Continuum, 1972) .
- 3 - T, W, Adorno, Politics and Economics in The Interview Material, « in T, W, Adorno et al, The Authoritarian Personality (New York : Harper & Brothers, 1950)
- 4 - T, W, Adorno, Aesthetics Theory, Trans, by C, Lenhardt and ed, Gretel Adorno and Ralf Tiedemann, (London, Routledge & Kegan Paul, 1984) .
- 5 - T, W, Adorno : « Freudian theory and the Pattern of Fascist Propaganda » in Psychoanalysis and the Social Sciences, ed, Geza Roheim (New York, 1951)
- 6 - T, W, Adorno : « Husserl and the Problem of Idealism » Journal of Philosophy, XXV11 , 1 (January 4, 1940)
- 7 - T, W, Adorno : The Jargon of Authenticity Trans, by Knut

(*) لا تشمل قائمة المصادر والمراجع هنا كل ما ورد ذكره في البحث ، وانحصر على ذكر أهم هذه المصادر .

Tarnowski and Frederic will, Edition Northwester University Press, Evonston 1973 .

8 - T, W, Adorno : Prisms, Neville Spearman, London, 1967 .

(ب) كتابات لفلاسفة ومدرسة فرانكفورت :

1 - Herbert Marcuse : One Dimension of man, Beacon Papebach No, 221, Boston Press, 1966 .

2 - Walter Benjamin : Illuminations, Schocken, New york Cape, 1970 .

3 - W, Benjamin : Vnterstanding Brecht, English Translation by A, Bostock, NLB, London, 1973 .

4 - L, Lowenthal : Literature an The Image of man, Boston University Press, 1976 .

5 - Jurgen Habermas : Legitimation Crisis, Trans, by : T, Mc Carthy, Beacon Press, Boston, 1975 .

(ج) مراجع عن مدرسة فرانكفورت :

1 - M, Jay, the Dialectical Imagination : Ahistory of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 - 1950 L, Boston : Little Brown and Co, 1973 .

2 - H, Arendt, Introduction, Walter Benjamin 1892 - 1940 , London, 1969 .

3 - David Held, Introduction to Critical theory (Berkeley University of California Press, 1980) .

4 - Frederic Jameson (ed), Aesthetics and Politics, Debates be-

tween Erant Bloch, Georg Lukàcs, Bertolt Brecht, W, Benjamin & theodor Adorno, NLB, London 1977 .

(د) مراجع عن الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال .

- 1 - Max webèr, The Protestant Ithis Lond : Butter & Tonner, LTD, 1930 .
- 2 - Pauline Johnson, Marxist Aesthetics (London : Routledge & Kegan Paul, 1984) .
- 3 - J, Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (Evanston : Northwestern University Press 1974) .
- 4 - Hegel : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Art, trans, by : T, M, knox, Oxford University Press, 1975 .
- 5 - A, Hofstadter and R, Kuhns (ed), : Philoso phies or Art and Beauty, the University of Chicago Press, 1976 .
- 6 - G, Lukàcs : The young, Studies in the Relations between Dialectics and economics, Trans, Dy : R, Rivingstone, MIT Press, Cambridge, 1976 .
- 7 - Richard Wollin : walter Benjamin : An Aesthetic of Redemption, Columbia University Press, New york, 1982 .
- 8 - E, Kant : The Critique of Judgement, Trans, by : J, C, Meredith, Oxford, 1952 .
- 9 - Jack, J, Spector : The Aesthetics of Freud, Astudy in Peychoanalysis and art, the Penguin Press, New york 1972 .

(هـ) مراجع الدراسة باللغة العربية :

ـ د. عبد الغفار مكاوي : النظرية النقدية لدرسة فرانكفورت ،
تمهيد وتعقيب نقدي ، حوليات كلية الآداب - مجلس النشر
العلمي - جامعة الكويت - الجولية الثالثة عشر - الرئيسية
الثامنة والثمانون ١٩٩٣ .

ـ هريبرت ماركيوز : العقل والثورة : هيجل والنظرية الاجتماعية
ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ١٩٩٠ .

ـ لويس منيارفي ، لويس دوللو : الثقافة الفردية وثقافة الجمهور
منشورات عويدات : بيروت - باريس ، ط ٢ ، ١٩٨٢ .

ـ رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر
عصفور دار الفكر - القاهرة ١٩٩١ .

ـ بير زيم : النقد الاجتماعي : نحو علم اجتماع للنص الأدبي
ترجمة : عائدة لطفى ، مراجعة : د. منية رشاد ، د. سيد
البحراوى ، دار الفكر ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .

ـ كارل مانهايم : الايديولوجيا والطوبائية . ترجمة : د. عبد الجليل
الطاهر ، مطبعة الارشاد جامعة بغداد ١٩٦٨ .

ـ كارل بوبر : بؤس الايديولوجيا ، نقد مبدأ الأنماط في التطور
التاريخي . ترجمة : عبد الحميد صبره ، دار الساقي ، بيروت
١٩٩٢ .

ـ هريبرت ماركيوز : البعد الجمالي ، نقد للنظرية الجمالية
الماركسية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ،
١٩٨٢ .

- ١٨٧ -

- راضى حكيم : فلسفة الفن عند سبوزان لانيجر - دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ .
- فيصل دراج : دلالات العلاقة الدوائية ، مؤسسة عيال للدراسات والنشر ، سوريا - قبرص ، ١٩٩٢ .
- فيصل دراج : الانعكاس والانعكاس الادبي ، مجلة الف ، الجامعة الامريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .
- نوكس : النظريات الجمالية لدى كانط ، وهيغل وشوبنهاور ، ترجمة وتعليق وتقديم د. محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون الثقافية ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ .
- د. أميرة حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- أرنست بلوخ : مدخل الى فلسفة النهضة ، ترجمة مصطفى مرجان ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ١٣ ، ١٩٨١ .
- باتريك تاكيسيل : المدنية واللاعب : دور والتر بنيامين في تأسيس علم الاجتماع التصويرى ، ترجمة د. حمدى الزيات ، مجلة ديوجين العدد ٧٨ .
- د. محمد على الكردى : نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو ، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية ، ١٩٩٢ .
- والتر بنيامين : الفن فى عصر الاستنساخ الصناعى : ترجمة سيزا قاسم ، مجلة شهادات وقضايا ، دار عيال قبرص ، ١٩٩١ .

- روديجر بوبنر : الفلسفة الألمانية الحديثة . ترجمة فؤاد كامل ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة د. ت. .
- منارة كوفمان : طفولة الفن : تفسير علم الجمال الفرويدي ، ترجمة وجيدة أسعد ، مطبوعات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٨٩ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- مفتتح	٥
- مقدمة	٧
الفصل الأول	١٥ - ٣٧
علم الجمال لدى النظرية النقدية	
- العصر الجمالى	١٨
- المخيلة واليوتوبيا	٢٤
- مجال الاستطيقا	٢٨
(تأسيس الاستطيقا كعلم مستقل يعارض سيادة العقل القمعية)	
الفصل الثانى	٣٩ -
فلسفة أدورنو النقدية	
- جدل التنوير	٤٣
- نقد العقل التماثل : نقد فلسفة الهوية	٤٧
- نقد الوضعية : نقد العقل الاداتى	٥٠
- جدليات السلب : العقل والهيمنة	٥٣
- موقع النظرية الجمالية من مشروع أدورنو الفلسفى	٥٩
الفصل الثالث	
الفن والحياة المعاصرة	٧٣
- من من الاستطيقا النقدية الى نقد الثقافة	٧٨
- الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال	٩٠

الصفحة	الموضوع
	الفصل الرابع
١١١	نظرية الاستطيقا
١١٢	- - نظرية علم الجمال
١٢٤	- - استطيقا العمل الفنى
	الفصل الخامس
١٣٧	استطيقا الفنون
١٣٩	- - استطيقا العمل الادبى والموسيقى
	خاتمة
١٦٤	- - موقف ادورنو من مفهوم الحداثة
١٦٨	- - محاولة لقراءة نقدية
١٧٤	- - ادورنو والاستطيقا المعاصرة
١٧٧	ملحق ترجمة انصويص ادورنو من كتاب « نظرية الاستطيقا »
	مصادر الكتاب
	الفهرس

كتب صدرت للمؤلف : دكتور رمضان بسطاوينسى

- ١ - علم الجمال لدى جورج لوكاتش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١ .
- ٢ - فلسفة هيغل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٢ .
- ٣ - جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٣ .
- ٤ - علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت ، أدورنو نموذجاً ، سلسلة نصوص ٩٠ - القاهرة ١٩٩٣ .

أبحاث منشورة :

- ١ - الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد العاشر ١٩٩٠ .
- ٢ - أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافي ، مجلة الف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد الحادى عشر ١٩٩١ .
- ٣ - مفهوم الحداثة فى الفلسفة الماركسية - مجلة شهادات وقضايا - دار عبيال - قبرص ١٩٩١ .
- ٤ - الإبداع والحرية دراسة من منظور فلسفى - مجلة فصول الهيئة العامة المصرية للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢ .
- ٥ - علم الجمال فى الدراسات المعربية - مجلة القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد ١١٦ ، ١٩٩٢ .

تحت الطبع :

- فلسفة هابرماس : العقل التواصلى .
- ثقافة ما بعد احداثة لدى ليوتارد .
- الجنون فى الفكر العربى « بحث » .
- الخطاب الثقافى للإبداع - القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الروائى « بحث » .

سلسلة نصوص ٩٠

صدر منها :

- ١ - أيام يوسف المنسى - رواية - السيد نجم - سبتمبر ١٩٩٠
- ٢ - قبض الجمر - رواية - ربيع الصبروت - يناير ١٩٩١
- ٣ - أيام هند - قصص قصيرة - سيد الوكيل - أبريل ١٩٩١
- ٤ - مقامات المفقد والتحول - رواية - سعيد عبد الفتاح - سبتمبر ١٩٩١
- ٥ - حافة الليل - رواية - أمين ريان - يناير ١٩٩٢
- ٦ - هالة القمر النصفى - قصص قصيرة - مصطفى الضبع -
سبتمبر ١٩٩٢
- ٧ - علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجاً -
د. رمضان بسطاويش محمد - يناير ١٩٩٣

الكتاب القادم :

التراث المتنوع : عمليات تأويل التراث في الأدب المصري المعاصر

مجسدى توفيق

سلسلة نصوص ٩٠ سلسلة غير دورية ..

المراسلات : السيد نجم

٢١ شارع عوض فهمى - سراى القبة - نصوص ٩٠ .

القاهرة - مصر

رقم الايداع
٩٣ / ٨٥١٨
الترقيم الدولى
I, S, B, N
777 - 00 - 5787 - 8

* مطبعة زهران *

٤ ش حمام المصبغة - الأزهر
١٦ ش الدرديرى - الأزهر
ت : ٥١٠٧٥٥٤

هذه أول دراسة عن علم الجمال لدى مدرسة
فرانكفورت ، ولدى أبرز أعلامها ، الذي اهتم
بنظرية علم الجمال وهو تيودور أدورنو ، الذي لم
يقدم باللغة العربية من قبل ، وهذا الكتاب هو
استكمال لدراسات الباحث لانهاءات علم الجمال
المعاصر ، وتطبيقاته وقد بدأها بدراسته عن علم
الجمال لدى جورج لوكاتش ، وجماليات الفنون
وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل .

To: www.al-mostafa.com